ارزش احساسات

و

پنج مقاله در شعر و نمایش

نیما

* ارزش احساسات و پنج مقاله دیگر
* نیما یوشیج
* چاپ حیدری
* چاپ دوم پائیز ۱۳۵۱
* چاپ سوم بهار ۲۵۳۵
* انتشارات گوتنبرگ

از مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج

منتشر شد:

نمونه‌هایی از شعر نیما (جیبی)

ماخ اولا (دنیا)

شعر من

شهر شب، شهر صبح، (مروارید)

ناقوس (مروارید)

آهو و پرنده‌ها (کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان)

توکایی در قفس (کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان)

تعریف و تبصره و یادداشت‌های دیگر (امیر کبیر)

قلم‌انداز (دنیا)

فریادهای دیگر و عنکبوت رنگ

نامه‌های نیما به همسرش (آگاه)

دنیا، خانه‌ی من است (زمان)

کشتی و توفان (امیر کبیر)

کندوهای شکسته (نیل)

آب، در خوابگه مورچگان (امیر کبیر)

حرف‌های همسایه (دنیا)

منتشر می‌شود:

حکایات و خانواده‌ی سرباز (امیر کبیر)

سه منظومه

مجموعه‌ی نامه‌های دیگر

یادداشت‌ها

قصه ها

نمایشنامه‌ها

منظومه ها

دیوان شعر های قدیم

روجا

یادداشت های روزانه

دراین‌مجموعه «ارزش احساسات درزندگی هنرپیشگان» و پنج مقاله‌ی دیگر درباره‌ی شعر و نمایش می‌خوانید.

مقاله‌ی اول یکی ازمشهورترین نوشته‌های آغازین نیما درباره‌ی هنر و ریشه‌های فردی و اجتماعی آنست. این مقاله ـ که تاریخ پایان نگارش آن آذر ماه ۱۳۱۹ است ـ نخستین بار در مجله‌ی «موسیقی» (از شماره‌ی ۱۰ سال اول تا شماره ۹ سال دوم به‌تاریخ آذرماه ۱۳۱۹) نشر یافت و بار دیگر در سال ۱۳۳۴ به‌کوشش آقای جنتی‌عطایی در مجموعه‌ی مستقلی گرد آمد. دراین چاپ تغییراتی راکه نیما در هر دو نسخه یادداشت کرده است؛ آورده‌ایم.

مقاله‌ی دوم وسوم مربوط به مقدمه‌ی «افسانه» و «فریادها» است که از روزنامه‌ی «قرن بیستم» میرزاده‌ی عشقی و دفتر کوچك شعر های او نقل می‌شود و نا گفته پیداست که علاوه بر ارزش ادبی؛ دارای ارزش تاریخی نیز هست.

مقاله‌های دیگر برای نخستین بار چاپ‌می‌شوند ومقاله‌ی آخر، نامه‌واری‌ست خطاب به‌آقای جنتی عطایی درباره‌ی علی‌نوروز ومشهورترین اثراو.

س. ط.

ارزش احساسات

در

زندگی هنرپیشگان

Title Made in America.

Author Kouwenhoven, J. A.

Accession No. 4485

Call No. 973 K 849 M

BORROWER'S NO.	ISSUE DATE	BORROWER'S NO.	ISSUE DATE
	27	12	97
37			
	31		
		37	
	35		
	3		

کسانی که از دور متوجه زندگانی هنر پیشگان می‌شوند غالباً صفحه‌ی یك سرگذشت مبهم و فهم نشدنی و بسا مورد تنقید را در جلوی چشم خود می‌بینند . در بین آنها بعضی ازمتفکرین ، که بطور مسلم و همیشگی بنابرطرز تفکرات خود حقایقی را بیان می کنند،ناچار به این قضاوت می‌رسند که هنرپیشگان دارای یك زندگانی مملو از احساسات کاملا معنوی و جدا از زندگانی عموم مردم هستند . عبارت « افرادی وجود دارند که سرشته با عواطف از مادر زائیده شده و نمی توانند که رنج نبرند » در تعبیر دقیق خود تصریحی از این قسم نظریه است.

این دسته از متفکرین شدت تأثرات وهوش را با احساساتی که بعد ها در زندگانی پیش می آید اشتباه کرده ، پس از آن به‌قضایای خارجی که ممکن است در زندگانی هنرپیشگان اقلا مؤثر بوده باشد توجهی نداشته با مقررات فکری خود همه چیز را تطبیق میکنند . چنانکه کانت و پیروان دکترین مخصوص « ادراکات روحی » نظایر همین نظریه را با کم وبیش اختلاف در بنای تصورات خود برای ما توضیح میدهند. معتقدین به‌ادراکات روحی، که‌پیروان دکترین نامبرده باشند،همه چیز را از ادراکات خالص روح بوجود آورده‌اند و بنابر عقیده‌ی آنها ناچاریم که ذوق و احساسات هنر پیشگان را از همان‌ممر جستجو کرده زندگانی روحانی‌تر اززندگانی راهبی وتصوفی رابرای هنرپیشگان‌مورد دقت خود قرارداده باشیم.

کانت که با تقریر مراتب مابعدالطبیعه به « علم الانتقاد » خود معنی میدهد ، هنررا رابطه‌ی‌ظاهری ومحسوس بین علم واخلاق‌قرار- داده است. این نظریه برای او که می بایست با مسیحیت دراساس تمام مباحث خود موافقت داشته باشد ازتصور زیبایی درهنر (که نقاشی و موسیقی نماینده‌ی‌کامل تر آن است) و بیان صریح حقایق در آن (که‌در ادبیات به‌آن‌میرسیم) پیدا شده است.

بعقیده‌ی‌او هنر تفریحی آزادانه بیش نیست و دراین صورت زندگانی هنرپیشگان رام‌ملو از احساسات آزاد وبسیارمحدود (اگرچه کانت‌آن را بی‌انتها نتوانسته است تصور نکند) می‌بایست در نظر

بگیریم. قسمت قابل توجه دراین مورد نسبت آزادی است که بنابر صیغ اخلاقی خود فیلسوف اگر هنرپیشگان واقف بر آن بوده باشند میتوانند احساسات خودرا تحت مراقبت در آورده درموقع خود آنرا کاملا خاموش کنند. مثلا ازچیزی که بنابر تأثرات خود لذت میبرند آزادانه متنفر شده پس از آن احساسات آنها هم بالطبع خود را عوض کنند. جز اینکه کانت به قضیه‌ی اخیر که مربوط به هنر پیشگان باشد وارد نمیشود.

موفق ترین این اشخاص که دراین موضوع به مسائل دقیق تری برمیخورد «تن» است. تن که درزمینه‌ی تعینات فکری دیگران واردنشده بلکه تصورات خودرا ازمشرب فلاسفه‌ی دیگر که برخلاف کانت جلو رفته‌اند جدا کرده هنرپیشگان را با درجات فرعی مراتب (که چیزی ازچیزی حاصل میشود) درفامیل هنرخودشان پیدا کرده است. باوجود این شرایط حاکمه یی که احساسات هنر پیشگان را بوجود میآورد برحسب پرنسیپ اوهم طوری تعبیر می‌یابد که مانع ازاین نمیشود که «تن» بهتر از همکارهای خود موجد واقعی این صحنه را، که هنرپیشگان بازیگران آن بشمار میروند، بشناسد. او که بدون فلسفه، هنرپیشه رایك بازیگر خشك وخالی معرفی میدارد نمیتواند اساسی چنان مبهم تشخیص داده شده رابرای بنای احساسات هنرپیشگان تعیین نکندومثل دیگران به‌زندگانی آنها نزدیك نشود.

بنا براین عقاید عمومی که عقاید فلاسفه است به‌اساس مطلق یا

جاویدانی احساسات هنرپیشگان (که در دسترس نبوده و در واقع هنرپیشگان مختصری از آن مطول‌اند) نمیتوان رسید و آنطور که باید وشاید ممکن نیست اظهارنظر کرد. درصورتی که‌اساس مسئله برخلاف این است و به هیچ‌یك ازاین تعقیدات وتصورات محتاج نیست. ما که دررنج ولذت قضیه وارد هستیم می‌بینیم که هنرپیشگان هم مثل‌دیگران قبل ازهمه چیززندگانی معمولی خودرا ادامه میدهند. معلوم است که زندگانی مزبورشامل احساسات عمومی بنابرشکل عمومی خودهست. هنرپیشگان‌هم، ازهر صنف که‌بوده باشند، نیازمندی‌مبرم‌نسبت‌به‌حوائج روزانه‌ی‌زندگانی خود دارند، بلکه تأثرات آنهانسبت‌به‌دیگران شدید‌تر ودرمواردی بحداعلای احساساتشان رسیده وداستان‌عاشقانه‌زندگانی آنها بیشتر آنها را طرف توجه مردم قرار داده است. موسیقی در این مسئله، که بیان احساسات‌باشد، کمال صراحت را دارد. اما در ادبیات مردم شوق دارند اول‌شعرهای عاشقانه‌ی‌شاعر را بخوانند، یا چیزهایی که داستان رنجهای اورا واضح کند.

مقصود از ایـن داستانها این نیست که آنها عشق خود را فقط موزیك ساخته یا به ساختمان شعری ریخته یـا از آن پرده های نقاشی بوجود آورده باشند، مقصود تأثیر اساسی این جهات ظاهری و عادی درزندگانی آنها است. چنانکه مردم اغلب تصوراتی درموضوع‌عشق هنرپیشگان دارند. در غزلیات معروف حافظ وقتی که فال می گیرند معتقدین اول اورا به‌منظور عشقش‌قسم میدهند، دیگـران، که کتابهای

آنها بکار فال نمیخورد، موضوع شهرت و داستانهایی شیرین برای شنیدن شده‌اند، اعم از اینکه این حقیقی بوده و در زندگانی آنها وجود داشته است یانه. این داستانها تعبیری گوارا یاناگوار از زندگانیهای مختلف آنهاست که نظایر آن در زندگانی های عمومی پیدا میشده، جز اینکه نسبت به آن هنرپیشگان ارزش آن را مضاعف ساخته است.

سمفونی ناتمام شوبرت، که اخیراً در صحنه های سینما عرضه شد، نمونه‌یی ازاین قبیل ابراز احساسات عمومی نسبت به هنرپیشگان است. هنرپیشگان میگردند که موضوع شیرین و دلچسبی را در زندگانی هنرپیشگان دیگر جسته موضوع آزمایش هنرخود قرار دهند، زیرا که زندگانی هیچ هنرپیشه‌یی فقط مربوط بخود او نبوده است. وقتی که کاوش میکنند همان را در زندگانی خود کم و بیش می یابند و حقیقةً بااین داستانها مردم مؤثرترین موارد زندگانی را نسبت به احساساتشان تعریف کرده اند.

همانطور که دیگران را در نتیجه‌ی محرومیتهای زندگانی خود دچار احساساتی می بینیم، هنرپیشگان هم که پری نیستند ازقبیل آنها محسوب میشوند. در تاریخ زندگانی آنها به چیزی عجیب و خارق‌العاده برنمیخوریم که با زندگانی آنها مربوط نباشد ولیکن به احساساتی بنابر تأثرات شدید آنها میرسیم که آنها را دارای جلوه های فوق العاده ساخته است. بهمان اندازه که برای بعضی هنرپیشگان (مثلا در میان شعرا برای ورلن وموسه و در بین شعرای خود مان برای فردوسی و

مسعودسعد) برهم خوردگیهای زندگانی باعث بر تألمات و برهم-
خوردگیهای فکری شده، خلاف این وضعیت دیگران رادر پیرامون
هنر خود پیشرفت داده است. میدانیم که موزار موسیقی‌دان ، وقتی که
هنر خودرا بی‌خریدار یافته وعده‌یی راکه دردرجه‌ی‌هنر و احساسات
به‌اونمی‌رسیده اند میبینند که براو برتری یافته اند چه تأثیراتی در او
می بایست پیدا شده باشد. بعد در آن انزجار طولانی که همدوش با
پریشانی بوده است چطور یك زن هنرمند درزندگانی اوتأثیر بخشیده
است . او تمام دلخوشی‌هایش در این موقع بواسطه‌ی‌وجودزنش
کنستانس‌بود. علاقه‌مفرطی که هنرپیشه‌جوان نسبت به‌اوداشت تکیه‌گاه
سودمند برای اوواقع شده احساسات او را مانع از پیچیدگی‌وغیر-
قابل استفاده واقع‌شدن‌میساخته‌است، زیراممکن بودبطوری هنرپیشه‌ی
جوان کوفته شود که در مقام بیان احساسات خود تنزل کند، بجای
آنکه بتواند اقلا موضوع های دردناکی رابوجود بیاورد .

این موضوع‌درتاریخ زندگانی اشخاص بی‌سابقه نیست ، روسو
دراعترافاتش مینویسد: «احساسی ازبرق تندتر روح مراتصاحب کرد.
ولی بجای اینکه مراروشن ساخته باشد سوزانید ومتحیرساخت.»

زندگانی بعضی از نویسندگان وهنرپیشگان در کشورهائی که
مالامال ازفقر وذلت های آن بوده، یاآثار هنری ایشان نورس و بالاتر
ازفهم ونظر عمومی قرارگرفته‌است، انعکاسی رقت انگیز درآثار آنها
بجاگذاشته؛ همانطور که‌فشار احساسات به‌روی آنها دریچه‌ی‌عالم‌تازه‌ی

فکری راباز کرده است.

نیچه به‌مناسبتی به‌فهم این مطلب نزدیك شده میخواهد بگوید که احتیاج، ژنی اشخاص را بوجود میآورد. دراین ژنی می‌بایست قسمتی ازاحساسات انسانی را هم داخل کرد. در عین حال که آن احساسات قادر هستند که ژنی اشخاص را نابود کنند. و اگر هنرپیشگان توانسته‌اندکه آثاری ازهنر خودشان به‌یادگار بگذارندنباید تصورکردکه‌قبل‌ازرفع نگرانی‌ها وتااندازه‌یی‌راحتی‌بوده‌است.

برای‌کارکردن، تنهاداشتن تکنیك واحساساتی‌که تحریك به‌کار میکنند کافی نیست؛ بلکه موقعیت هم درآن دخیل است. موقعیتهائی درزندگانی فراهم می‌آید که جانشین هرچیز واقع شده وبسبب‌انزجار و تشویش یا دلباختگی هائی که در زبردست ترین هنرپیشگان تولید می‌کند، استعداد وقوه‌ی ایجاد وحتی‌گاهی ذوق آنها را در حال وقفه نگاه میدارد!

در این‌موقع هنرپیشگان هم مثل همه‌ی‌مردم به‌زندگانی خود می‌چسبندولذات ومنافعی راکه درآن دیده یااحتمال‌می‌دهند،می‌طلبند. این حرف که می‌گویند: (گل وسبزه‌یی‌لازم است تاشاعر بنشیند شعر بگوید) اگر مقصود عمومیت دادن مطلب درهر مورد وبرای‌همه‌کس باشد،خیلی‌نقل‌است. گل‌وسبزه هائی وجوددارد که شاعررافقط‌بالذتهای آنی‌خودمربوط میسازند. گمان نمی‌برم اگرنقاشی هم‌به‌دیدارمحبوبه‌ی عزیزخود نایل‌شودبجای صحبت‌های بموقع، بطرح‌صورت‌او‌بپردازد.

بطوریکه هنر را بر استفاده‌ی لازم در محل خود، ترجیح بدهد. قبل از همه چیز زندگانی است. مصاحبتی که یکی از دوستانم با من کرد من به‌خوبی یاد دارم. در موقعی که به وطن دوردست من آمده بود، هردو بالای گردنه، روی تنه‌ی خشك شده‌ی کاجی وحشی نشسته بودیم. جنگلهای دوردست و جلگه‌ی قشنگ و سحرانگیز «کجور» مارا تسخیر کرده بود. دوست من از من پرسید: «دیگر چه چیزهای تازه که نوشته باشی؟» جوابی که من به‌او دادم این بود: «باید اول ببینی دیگر به‌چه دردهائی در زندگانی‌خود مبتلا هستم. حالا که من در این ناحیه هنر خودرا فراموش کرده‌ام، مثل پرنده ها تنم رادر آب می‌شویم ، مثل وحشیها لباس پوشیده و زندگی میکنم.» درهمان تاریخ که او «شکارخرس» مرا برای پاورقی یکی از روزنامه ها تهیه میکرد، من زندگانی مخصوص خودرا ادامه می‌دادم و نمی‌خواستم جز راجع به‌آن کوهها راجع به‌چیز دیگری فکر کنم و احساساتی نسبت به‌چیزهای خارجی نشان بدهم.

همین حال رادارد انسان درموقعیکه سختی‌ها و زحمات زندگانی گریبان گیر او است. به‌این معنی که نمی‌توان گفت درحین اینکه نویسنده یا شاعر دچار هیجان سختی درزندگانی خود واقع میشود داستانی بنا برحالت شورانگیز خود می‌نویسد یا قطعه شعری را بنظم درمی‌آورد. مگر اینکه این هیجان مبارزه‌یی را تقاضا نکرده و فرصت و فراغت برای نویسنده ، که قصد آزمایش‌را در هنر خود داشته، باقی گذارده باشد.

اگر بعضی ازهنرپیشگان درموقع تنگدستی خود مجبور به‌تهیه آثاری برای فروش شده‌اند، آن موضوع جداگانه‌است. آثار به‌این‌شکل تهیه شده، معرف وضعیت آنها نیستند. بعلاوه کمتراز کارهای استادانه آنها محسوب میشوند. این معامله‌ی تجارت است ولازم نیست باموقعیت آنها وفق پیدا کند. موقعیت های بااهمیت هستند که موجد آثار بااهمیتند. آفرینندگانی که در جوار شما راه میروند خودشان خبر ندارند چه چیزها خواهند آفرید آنها از روی مجموعه‌ی احساسات و یاد آوریها وجزئیاتی که درمغزخویش ذخیره دارند، ودر آنها نمو کرده وجایگزین شده و درترکیب هیئت ایدئولوژی آنهـا مـوثراست، آثار خود رابوجود می آورند. همین که همه چیزجمع شد تحریکی مختصر در اندیشه آنها کافی است. برای جزئیات میتوانند به‌دفترهای یادداشت خود، اگر لازم باشد، رجوع کنند. به‌این ترتیب فکـر آنها هم بکار می افتد.
راست است که افکار، زندگانی جدایی ازاحساسات دارند وپایه های فکری وشرایطی که افکاررا بوجود مـی آورند «مقدار های احساسی» نیستند. وقتی که «بر کلی» به‌مبحث «انکاروجودخارجی اشیاء» می‌رسد، یا دکارت بامتد استدلالی خود در خصوص وسعت فکر می کند، یـا فیلسوف دیگر، مثلاملاصدرا، دراصالت وجود حرف میزند؛ هیچکدام دچار تألمات وفشار احساسات نبوده‌اند. ولی این مسئله قابل تحقیق است که چطور وازچه‌راه اساس آن افکارفیلسوفانه اززندگانی واحساسات راجع به‌آن فراهم آمده یا نیامده است.

فهم این مسئله در هنر و آثار آن، شامل هیچگونه پیچیدگی نیست. در آثار هنرپیشگان (مخصوصاً از اواخر قرن نوزدهم به بعد) به آسانی بنای رشته های افکار پیدا می شود و می بینیم که تاچه اندازه، احساساتی راجع به زندگانی (و همین زندگانی عادی) در آن دخیل و واقع شده است.

هنرپیشه‌یی نیست که تامتأثر نشده و بهیجان نیامده، یاحالت دیگر احساسی اورا تحریك نکرده، دلچسب و طبیعی و بجا چیزی نوشته یا قطعه‌ی موسیقی ترکیب کرده یاپرده‌یی از نقاشی بوجود آورده باشد. هیچ اثرهنری دردنیا اینقدر تقلیدی و بنابراین بی‌مزه و کم عمر بوجود نیامده است، مگر درموقع فراهم نبودن وضعیاتی که به آن اشاره رفت. باوجود این می‌بینیم نویسندگان وشعرا گاهی چیزهای بی‌جا و بی مزه دربین آثار خود به‌مردم‌نشان می‌دهند، بدون‌اینکه خودشان ملتفت کار خود باشند. دراین مورد باید متوجه مطلب دیگربود: خود خواهی وخود - نمایی‌های اشخاص، آثاری رابوجود می آورد که درموقع خود می بینید که پیدایش آنها هیچ لزوم نداشته است. ولی همیشه درخصوص لزوم اشیاء فکر نمی کنند، بلکه زندگانی رابا منافع ولذات آن چنانکه‌هست طلبیده‌ومی گذرانند. خودخواهیها وخودنمائیهاهم گوشه‌یی از احساسات آنهارا تصاحب کرده مثل هوسی آنها را تحریك می کند. درعین‌حال علل دیگرهست که هنرپیشگان همیشه آثار آبرومندانه به‌مردم‌نمی‌دهند. آنهاهم، باید درنظر داشت که مثل عموم مردم به‌مواقعی می‌رسند که احساساتشان تسکین یافته یاقوای مغزی آنها خسته مانده است. دراین

مواقع تحریکی مختصر آنهارا به کار وا می‌دارد ولی قادر نیستند آنطور که باید خودرا جلوه دهند. به‌این واسطه آثار آنهاهم که بواسطه‌ی آنها ظاهر میشود ازارزش خود کاسته است، زیرا که هیچ چیز باندازه‌ی کافی آنهارا مجذوب نساخته است. باپس مانده‌ی احساسات و عادت خودکار کرده‌اند، هرچیزدر نظرشان سرسری است. اصول هنر راخشك و بیجانمودار ساخته ذوق خودرابیهوده بخرج داده‌اند.

چیزی کـه فهمیده شده است اینست کـه اغلب هنر پیشگان درمراحل ضعف وپیری خود، که استعداد های مخفی بدنی در آنهاتنزل میبابد، دلچسب کارنمی کنند. ولی این درهر مورد دخیل در آثار آنها واقع نمیشود، یعنی میتوان گفت کـه آنها فقط بواسطه‌ی استعداد های نامبرده‌ی مخفی خودکار میکنند.

باتعبیر جامع، هنرپیشگان بهترین آثار خودرا بنابرشدیدترین مجذوبیتهای خود بظهور رسانیده اند. در داستانهـا و مطالب وصفی مخصوصاًاین معنی رابهترمیتوان درك كرد. نویسنده، کلیه‌ی قسمت های داستان خودراطوری نمینویسد که درمقام ارزش هنری باهم مساوی بوده باشند. تمام شاهنامه مثل چند قسمت از آن که انتخاب بشود، نیست. برای اینکه شاعر دربعضی موارد داستان، زیادتر راغب و مجذوب وبعلاوه برای کار مهیاتر بوده است. حتی بازیگر های تئآتر وسینماهم در این مورد مستثنی نیستند. اگرچه آنهاقبلاچیزی راتمرین کرده وبنابراصولی نشان میدهند، باوجود این احساسات آنها درجلوه دار کردن بازیهای

آنها نافذ است. اگر در بازیهای آنها دقت شود کم‌و بیش به نفوذ احساسات آنها برمیخوریم. اینکه می گویند: «ژنی در حالات خود مساوی نیست» اشاره به این جزئیات است که «بطور قبلی» در موضوع کار هنرپیشگان باید درنظر گرفت. درمقابل سؤال «چرا ژنی مساوی نیست؟»، «چرا باید مساوی باشد؟» رامیبایست جواب داد. ولی برحسب تحلیل و تجزیه‌ی این مطلب به‌توانایی درکار واندازه‌ی احساسات هنرپیشگان برمی‌خوریم. هنرپیشگان زبردست غالباً براثر حوادث خارجی که درزندگانی آنهاو سایرمردم پیش می آید دچار تکان و احساساتی هستندو به‌مردم امر را چنان مشتبه می‌دارند که خیال میکنند آنها فطرتاً رنجور وسرشته با عواطف بدنیا آمده‌اند. این نظریه، هم نظریه‌ی فلاسفه وهم با توجیهاتی نظریه‌ی علما محسوب میشود. درواقع فلاسفه‌می‌توانند (اگرچه‌ازاساس تصوری نظریات خود گذشت نمی کنند) ازمقررات علم، دلیل به نفع فلسفه، برای منظورخود بدست بیاورند. میگویند مردمان زود رنج و حساس دچار ناخوشیهای کبدی وضعف اعصاب هستند، یاسایرعلت- هایی که‌به‌بدن انسان مربوط میشوند واز زمان تولد باانسان همراه بوده بلکه انسان‌ازنیاکان خود آنهاراارث برده است. درواقع اساس‌زیبائی های هنری رادر بهترین اشعار تغزلی وداستانهای عاشقانه وهر چیز که حساسیت فوق العاده‌ی‌انسان رابرساند چیزی جز نتیجه‌ی‌مرض نباید محسوب داشت. واگر امراض باترقی علم برطرف شود، عالم‌هنرفاقد خیلی ازآثارعمده خواهد بود. همین طور میگویند استعدادهای بدنی

ونتایج حاصل از آن، که بحسب اختلاف فیزیکی بدنها تغییر میکند، مردم رابرای عاشق پیشگی و شوریدگی هایی که هست مهیا ساخته است. بعقیده‌ی دیگر: آحاد و عناصر احساسی دراشخاص، نه باتأثرات آنها، بلکه بااساس اخلاقی (مثل صداقت و سادگی) مربوط میشود. درصورتیکه علما حساسیت عصبی وشدت تأثیرات وزود رنجی رادراشخاص مورد دقت قرار میدهند. ولی هیچیك ازاین قضاوتها معرفت مارادرخصوص قضیه ازهرطرف کامل نمیکنند!

این قضاوتها شرح ناقصی رابرای ماتوضیح داده و هر کدام از راهی جزئیاتی رابه‌چشم ماکشیده‌اند. مثل اینکه بچه هارا خواسته اند فریب‌داده و قانع کرده‌باشند، معنی خودنمائی و فضیلت فروشی متفکرین در آن بیش ازمعنی اجتماعی آن است.

تصوردراینکه صداقت‌وسادگی، احساسات عاشقانه‌رادرافرادی تولید میکند یا صفات اخلاقی دیگر، شرط برای پیدایش بعضی احساسات واقع میشود، ابراز التفات و محبت نسبت‌به‌مراتب اخلاقی است که به‌ما توصیه شده است. این عقیده که هنرپیشگان، رنجور یا سرشته باعواطف به‌دنیا آمده‌اند وهمین طورازدنیا میروند، تأثرات و احساسات راغالباً باهم مخلوط کرده، فقط تصوراتی را تعبیر کرده است که ابداً زیبائی تصورات‌شعری رانداردد. عقیده‌ی آنها باحذف‌داشتن کلمه‌ی‌عواطف برای‌معلولین و وجود هائی که درخلقتشان نقصی است صدق پیدا میکند.

طلبات بدنی، که فروید با اطمینان کامل به آن وارد شده است و پس از آن یك دنده درخصوص آن فکر کرده ونتیجه می گیرد، ازلوازم لاینفك وجود جسمانی انسان است، نه ازلوازمی که آن راشرط واقعی برای پیدایش احساسات هنرپیشگان (یا سایر مردم) بتوان در نظر گرفت.

این دانشمند مفهوم نفس اماره‌ی قدما را (که بهانه ودست آویز برای آنهمه مقررات اخلاقی قرار داده‌اند) بامعنی علمی خود تصریح کرده، چون این معنی در زندگانی جسمانی انسان دخالت تام دارد او را به اشتباه انداخته ، خواسته است به خیال اینکه مطلبی رادریافته است که دیگران متوجه آن نشده‌اند، بنابر طرز تفکر خود همه چیز را با طلبات بدنی انسان (یعنی باخود طبیعت) ساخته باشد. این است که دقت خودرا ازیك راه بمصرف رسانیده، ساختمان اوفقط نظریه‌ی اوراتشریح می کند وسروکاری نسبت به حقیقتی که ممکن است درعالم خارجی وجود داشته باشد ندارد. چنانکه به قدیمی‌ها اشاره رفت درمطالعات او به مطلبی که عرفای ما و بعضی دیگر آن راتعقیب کرده اندمی رسیم و آن موضوع عشق انسانی است و مصرف آن، که باهرگونه توجیه وتعبیر که پیدا کند، سبب آفرینش دراین جهان جسمانی معرفی شده است. گذشته ازاینکه انسان عاشق را (وقتی که عشق، عشق پاکان باشد) بابهره های غیردنیائی مربوط می‌دارد.

یکی از آن عرفا جلال الدین بلخی صاحب کتاب مثنوی است.

عطار و سنائی هم قبل از او این موضوع را به‌واسطه‌ی طرز تفکر تصوفی که داشته‌اند دنبال کرده‌اند، همین‌طور وحشی کرمانی و شعرای دیگر که داستانهای عاشقانه ساخته اند. به‌استثنای نظامی گنجوی که در «لیلی و مجنون» خود می‌خواهد آن را از جسم انسانی به جسم فرشته و پریان تحویل داده و تصریح کرده باشد که این عشق ارتباطی با طلبات بدنی انسانی ندارد. اغلب متفکرین عرفانی ما جنبه‌ی نسبةً دنیائی به آن بخشیده، با کمال صراحت عمر خیام نیشابوری است که زندگانی را تعبیری از عشق تعریف میکند.

همه‌ی این متفکرین مثل فروید، منتها از راه‌های متفاوت، فکر کرده و شرایط خارجی را که بکلی در نظر آنها طرف بی‌اعتنائی واقع نشده است، بطور مبهم و غیر قابل اهمیت نگاه کرده‌اند.

چیزی که هست فروید تقریباً مثل بوعلی موضوع را به تحقیق رسانیده است. یعنی از روی ریشه آن گرفته و با ملاحظات علمی خود شرح میدهد. اما اساس این ملاحظات علمی و اینقدر به تحقیق رسیده نمیتوان گفت که کاملا صفات علمی را از حیث قضاوت های خود دارا است. زیرا که او مثل یك قاضی علمی موضوع طلبات بدنی انسانی را (که موجد وقایع و احساسات و افکار تصور می کند) لااقل باارزش نسبی در نظر نگرفته، بلکه آن را از حقیقت انکار نکردنی تشخیص داده است. ملاحظات او هرچند صحیح و بجاست ولی بواسطه‌ی اینکه زیاده از اندازه افراط کرده و فقط یك راه را با آن می‌رود؛ درنتیجه نارسا واقع

شده‌نمی‌تواند تجربه صحیح با آن پیدا کندو نظریه خودرا در این خصوص نسبةً مبرهن ترتیب کرده باشد. یعنی به‌یک نتیجه فلسفی شباهت پیدا کرده بامطلق شلینگ (که ترانساندانتال کانت‌را بدور انداخته است) و بانظریه‌ی فلسفی هگل (که فکر برحسب پرنسیپ آن بخودی خود ترقی کرده و باعث پیدایش در طبیعت و جهان زندگانی می‌شود) همرنگی یافته‌است. زیرا که آن هردو فیلسوف هم مارا در وادی مبهم انداخته و دوباره می‌بینیم که محتاجیم در اینکه راهی‌را برای مجهول خود پیدا کنیم. احساسات هنرپیشگان بعقیده‌ی فیلسوف اولی چنانکه در مبحث شعور علم الجمالی خود (intuition esthétique) به‌آن میرسد الهام عمیق مطلق (امانه به‌عمق فکر خود فیلسوف) است که ماهیت و مقدار آن بین شعور و بلاشعور قرار گرفته. به‌عقیده‌ی فیلسوف دومی که احساسات هنرپیشگان و مخصوصاً موسیقی‌دانها را در بین این صنف مردم کاملا باطنی (subjective) می‌بیند، به هیچ‌چیز بر نمیخوریم مگر به‌نتیجه‌ی مسخ شده‌ی پرنسیپ‌های شلینك و کانت، جز اینکه کانت آن را فوق‌طبیعت تشخیص داده، و دیگری آن‌را از فهم ترقی کننده‌ی خود انسان میداند. همین‌طور از حیث نتیجه به نظیر این نظریه میرسیم با دانشمند دیگری که ملاحظات فلسفی دیگران را مادی کرده، تفاوت اساسی نظراو با نظر بعضی از فلاسفه این است که همه‌چیز را با ماده‌ی وجود خود انسان می‌سازد نه با فکر او. به‌این‌واسطه احساسات هنرپیشگان را بنابر نظراو میتوانیم با عالم زندگانی آنها مربوط دانسته و به آن از یك لحاظ ارزش دهیم

به‌این‌معنی که بتطلبات بدنی انسانی وقعی بگذاریم. ولی در فعالیت انسانی تجربه‌ی لازم برای فهم کردن مطلب بعمل نیامده است. معلوم نیست اگر بخواهیم بدانیم موسیقی‌دان یاشاعری دارای احساساتی هست، احساسات او بطور صریح ازچه‌ناحیه پیدا شده ونتیجه‌ی چگونه فعالیتی بوده‌است وچه ارزشی را می‌بایست به‌آن بدهیم.

به‌چشم آنها درواقع انسان وجود مستقلی است که اگر جبری در کار باشد بواسطه‌ی خوداو وجود دارد وباید احساسات اورا باخود او شناخت.

ازسردسته‌های این قبیل متفکرین ازروحانیون وسایرمربیان، از این صنف گذشته، دردوره‌های اخیریکی کانت است درانتقادات خود. او برای خلاصه کردن فلسفه، یکی از سه تاسؤالش این‌میشود که: «چه باید بخواهیم؟» ودرجواب این‌سؤال، انتقاد قضاوت علم‌الجمالی خودرا بیان کرده عقیده‌ی خودراراجع به‌هنروجمال، و هرچه در آن دست اظهار می‌دارد.

برطبق این انتقاد وقتی که خواهش‌های انسانی تحت مراقبت و پرستاری قرار گرفت، شرایط خارجی که درزندگانی هرکس پیش‌میآید، نمی‌بایست چندان مورد اعتناء واقع شود.

انتقاد این‌فیلسوف باانتقاد دیگرش که در «عقل عملی» است بی‌ارتباط نیست وازما بعدالطبیعه گذشته، خودرا درتحت تصرف ازروی دلخواه واراده قرارمی‌دهد. درواقع خود انسان است که مسبب وسازنده‌ی

همه چیز دیده میشود. چیزیکه هست بعضی از متفکرین دوره‌های اخیر در نتیجه‌ی ترقی علوم طبیعی (توسعه‌ی بیولوژی و روشن شدن بعضی ملاحظات و پیدایش نظریه درسلول‌ها و منافع الاعضاء و مقررات روان شناسی ابژ کتیو) شرایط اصلی را (وقتی راجع به مسائل مربوط به هنر و احساسات هنرپیشگان بحث میکنند) از علوم طبیعی گرفته‌اند، بدون اینکه بدانند ممکن است آیا اصول جامع‌تر و ازمقررات علم گرفته شده را بخرج این مطلب گذاشت، بطور بهتر (ولو هر قدر نتایج تجربه، نسبت بتاریخ نسبی بوده باشند) نتیجه گرفت؟ فروید هم در تفصیل عقل باطنی و ظاهری‌اش (که ابهام فکر خود را در بعضی ملاحظات حس کرده و دست و پائی میکند) به‌همین نتایج می‌رسد. زیرا که طرز ملاحظهٔ او با طرز ملاحظه‌ی همکارهای او تفاوتی ندارد. دراینصورت معلوم است باهر گونه موادی که برای تجربه برداشته باشد تجربه هم مطابقت کرده، می بایست با نظریه‌ی خود، که ازاین گونه ملاحظه و تجربه بدست آمده است (هرچند که درموضوع ساختمان جسمی انسان صدق بیاید) به نتایج نارسا برخورد کند.

فروید، باطرز تحلیل و تجزیی که درخصوص فعالیت انسانی دارد نمیتواند به مطالبی که معاصرین او به آن رسیده‌اند، برسد. هر قدر اساس علمی را مطابق هوش علمی خود تعقیب کند و به‌هر اندازه که علوم طبیعی ایده‌آلیزه شده و درطرز تحقیقات او کمك واقع شود.

تحقیقات او علمی بشمار میرود، ولی رنگ فلسفی خود را از دست

نمیدهد . مثل این است که دانشمندی نشسته و فلسفه ایجاد می کند. زیرا که او همیشه از طبیعت بلاشعور شروع کرده (چنانکه عده‌یی از متفکرین قرن نوزدهم، منتها از راهی که به خودش اختصاص داده و شخصیت فکری گرفته است) سعی دارد انسان را فقط محصول طبیعت خود او بداند. ولی چون با نظریه و اساس تئوری زمان خود قطعاً آشنا است و میداند که انسان در طبیعت لاینقطع تصرف می کند تا آنرا به دلخواه خود در آورد، دست و پائی که کرده است این است که در مقابل شهوت و میل‌های نهفته در جسم انسانی موانع خارجی را پیش چشم بگذارد. می خواهد برساند چطور این موانع در زندگانی انسان باعث بروز فعالیت او شده است. اما چه چیز است اصل و اساس این فعالیت جز شهوت که در نظر او آنقدر تابناك دیده میشود؟ درصورتیکه او هر فردی از افراد انسانی را جداگانه درمقابل موانع خارجی گذارده و نمی خواهد بگوید کدام موانع. زیرا که این موانع فعالیت انسان را در راه‌های مختلف، نسبت به زمانهای مختلف تاریخی، بکار انداخته در آثار هنری عالم (موسیقی، ادبیات، نقاشی و تئاتر) رنگ‌های گوناگون بخشیده است. درحالی که انسان با طبیعت اصلی خود در هر دوره زندگانی کرده و تفاوتی در طبیعت او واقع نشده است.

چون این ملاحظه، جلوه و اهمیت نظریه‌ی فرویدرا می برد از آن با گریزهای مخصوص که شیرین کاریهای فلاسفه است میگذرد. به این ترتیب فروید تشکیلات فکری خودرا حفظ کرده درمقابل حملات

دفاع میکند .

اماهیچوقت انسانی خارج ازشرایط طبیعی ساختمان جسم خود، مثل تصویری ازاجنه وپریان، وجود ندارد. وقتی که میگوئیم انسان، مراداز موجودی است که حرف میزند راه میرود، تغذیه میکند ، حواس او بجا وحاصل ازنتایج هرگونه تأثیرات آب وهوائی است (که تن آنرا از شرایط مستقل وجداگانه درردیف زمان ومحیط قرارداده است) و شامل کلیه‌ی آنچه بحسب ارث ازنسلی به نسلی رسیده ومربوط به استعدادهای بدنی واعمال داخلی بدن وچگونگی ارتباط آن باخارج میباشد؛ زیرا که تمام اینها شرایطی هستند که اگروجود نداشتند انسان معنی پیدا نمیکرد. انسان یعنی حاصل جمع همه‌ی شرایط خارجی وداخلی بدن خود. پس از آنکه اورا باتمام این خصایص ومفهوم خود درنظر گرفتیم ، آسان است که اورادرمقابل شرایط خارجی زندگانی اش گذاشته ودوباره اورا ازهرحیث موازنه کنیم. ازاین موازنه دوملاحظه برای ماپیدا میشود: اول اینکه انسان مجموعه‌یی ازتمام شرایط طبیعی ساختمان خوداست، دوم اینکه باجمعی از انسانهای مثل خود نسبت و بستگی دارد. این جمعیت مطابق شکل زندگانی خود که ازروابط تاریخی آن بوجود آمده دارای ذوق وسلیقه وافکار واحساسات مخصوصی است که خصایص یانتایجی ازخصایص خودرا درافرادی که هیئت او را تشکیل داده‌اند باقی گذاشته است .

اگر انسانی دوراز خصایص تمدن را درنظر گرفته باانسانی چسبیده

به‌همه‌ی قراردادها و تزریقات تمدن (که طبیعت را بطور ساختگی می‌تواند از راه تربیت عوض کند) بسنجیم، نتیجه‌ی این سنجش از دو جهت مساوی نبوده تفاوتی را که در احساسات و افکار و ذوق و سلیقه‌ی خود به‌ما نشان میدهند مطلب را برای ما روشن می‌دارد؛ اعم از اینکه بعضی خواهشهای نفسانی در آنها شدید بوده یا به‌حد ضعف وجود داشته باشد.

در وقتی که انسان کاملا دستخوش حوادث طبیعی و قوای آن دیده میشده است احساسات او از نوع احساساتی بنظر می‌آید که از تصورات ساده‌ی او ناشی شده، برای او حوادث و شکل‌های این دنیای پر از زیان جلوه‌های دیگر داشته است.

به عمیق‌ترین احساسات او در آن زمان‌های متوالی، در سرودهای مذهبی «ودا» برمیخوریم که احساسات خود را باچه سادگی و صداقت در باره‌ی روشنی‌ها و سرچشمه‌های ظاهری و دیده‌شدنی طبیعت بیان میکند.

بعدها که زندگانی‌های اجتماعی آدم ها سر و صورت بیشتر پیدا کرده چیزهای پسندیده و ناپسند هم عوض میشوند، و ارتباط شهرها باهم که کمك برای وحدت عقیده و احساسات میشود، در عدد خدایان هم، تخفیف میدهد و اعتقادات اساطیری (که «رینو» خیال میکند بفهم کنه آن رسیده) به اعتقادات اجتماعی‌تر تبدیل یافته است. همینطور احساسات مردم هم عقیده‌ی آنها را متابعت کرده است.

باعقیده ریبو از این را میتوان موافقت کرد که ادبیات یك اساطیر-شناسی (میتولوژی) باعقل موازنه شده است. زیرا که از خصایص این

دوره این است که احساسات مذهبی، رنگ فلسفی بیشتر پیدا کرد.

در ادبیات اوستائی به مبارزه‌ی دائمی اهریمن و بدکاران، که همدستان او هستند، با اهورمزدا، خالق همه‌ی خیر و خوشی‌ها، برمیخوریم، نظیر اوستا از یک نقطه نظر کتاب ایلیاد است در یونان، و مهاب هارتا (داستان مذهبی هندوان) است در هند قدیم. داستان جنگ‌های پانداواها و کوراواها و پس از آن غلبه‌ی کریشنا. مثل کتاب دیگر به‌اسم راما یانا (فتح‌های راما) آن را به «وال‌میکی» شاعر قدیم هند نسبت می‌دهند.

این کتاب‌ها فقط احساسات مذهبی را بیان نمی کنند، بلکه احساسات راجع به‌فتح و غلبه و دفاع شجاعانه را، که موضوعات غیر قابل گذشت زندگی هستند، در عمق خود طرح کرده نماینده‌ی شور و حملات و بجان‌رسیدگی‌های ملتهای قدیم محسوب میشوند. در هر سه کتاب احساسات گویندگان به‌مردم بیشتر مربوط شده، میخواهد چیزی را از دوش جمعیت بردارد و امید و آرزوهائی را که مایل است در آن‌ها زنده کند.

در مهاب هاراتا مشقاتی انعکاس می یابد که استبداد برهمایی از آن سرچشمه یافته و غلام‌ها را از پای خود میخواهد خلق کند.

در ایلیاد امیدهای دیگر مخفی است. و هر کدام از این آثار هنری قدیم از تمدن زمان خود آب و رنگ گرفته‌اند. «ودا» با احساسات دوره‌هائی مربوط میشود که طبقات انسانی بخوبی هنوز از هم تفکیک نشده بوده‌اند اوستا از احساسات زمانی حکایت میکند که اختلاف زندگانی بیشتر شده و گذران زندگی کوشش‌های بیشتری را تقاضا میکرده است. تفاوت

احساسات در این آثار نتیجه‌ی چگونگی جسمانی خود گویندگان نیست.
زیرا که گویندگان، چنانکه گفته شد، خلقتشان عوض نشده ؛ آنها همیشه
طلباتی داشته و بموانعی برخورده‌اند ولی آثار آنها عوض شده است.
این تفاوت در آثار هنری هر کجای عالم (که هنر در آنجا موضوع
دارد) دیده میشود. میتوانیم در دوره‌های بعد به آثار دیگر بربخوریم.
اما چرا واگنر، و لیست و شوپن، که نمایندگان رمانتیک هستند،
موضوع آزمایش هنر خود را عوض کرده‌اند؟ چرا موزار و هندل
وسایر موسیقی‌دانهای دوره‌های کلاسیک موضوعات دیگر را پسندیده‌اند؟
این سؤال‌ها مارا رو در روی حوادث در شرایط تاریخی نگاه داشته است
و ما اوضاع جمعیتی آن دوره‌های مختلف اروپا را از نظر میگذرانیم
زیرا که نظر انداختن به خود کسانی که آن آثار را بوجود آورده‌اند چیزی
را علاوه بر آنچه که هست بما نمیفهماند و سؤال مارا جواب نمیدهد.
باید متوجه عللی شویم که آن آثار را از هم متمایز ساخته است. به این
ترتیب از روی تحلیل و تجزیه‌ی علمی می بینیم همانطور که هنر و احساسات
موجود در آن تفریح آزادانه نیست و از اتفاقی فراهم نیامده، نتیجه‌ی خالص
شهوت وسایر درخواست‌های بدنی هنرپیشگان هم نمیتواند بوده باشد.
در پیش چشم ما تصویر می یابد چه چیزها را «باربد» موسیقی‌دان
زمان ساسانی و معاصرین او می‌بایست موضوع آهنگ سازی خود قرار
داده یا بهزاد نقاش معروف زمینه‌ی کار خود شناخته باشد. درصورتیکه با
ادبیات محزون و تصوفی مابعدها موسیقی ما رنگ حزن و تصوف آلود

خودرا تکمیل کرد.

درجوار مدایح عنصری موضوعات دیگر (مثل تصوف وحماسه‌های ملی که ازاحساسات دیگرحکایت میکردند) جایگزین شد.

این آثار نشان میدهند که هیچوقت هنرپیشگان، آزاد وبحال خود نبوده‌اند ونمیتوان اکتفاکرد به‌این تصور که اگرموضوعی را پسندیده یانپسندیده‌اند فقط بنا بر دلخواه خودشان بوده‌است. هنرپیشگان زبردست، نمایندگان درست و دقیق زمانهای معلوم تاریخی هستند آنها ساعت‌هائی هستند که ازروی میزان وبترتیب کارمیکنند. آنها نمیتوانند برخلاف آنطور که میبایست بوده باشند، خود را جلوه‌گر سازند. اگربه‌آثارهنری خودمان دردوره‌های مختلف نگاه کنیم روشن‌تر ازهمه در ادبیات، دلیلهای زیاد برای این‌منظور پیدا میکنیم:

۱ ـ ازحیث سبك بیان: درقرنهای اولیه، زبان نسبةً سره وساده ازحیث ترکیب را میبینیم، شعرائی که درادبیات مابه‌شعرای ترکستانی معروف شده‌اند شعرائی هستند که فقط‌به‌زبان معمولی زمان خودشان شعر گفته‌اند. سبك ترکستانی (که بواسطه‌ی ازاستعمال افتادن کلمات خود جلوه پیدا کرده ومتفننین درشعر وادبیات راامروز میفریبد و میخواهند احساسات خودرا به‌زحمت‌در آن قالب کهنه وقدیمی بیان کنند) نیست مگر زبان دوره‌های معین تاریخی که نسبتی بازمان حاضر ندارند. در واقع هیچکدام ازآن شعرا که در آن دوره‌ها زندگی میکرده‌اند چیزی بیرون اززمان خودشان نگرفته‌اند.

۲ ـ ازحیث شکل(فرم): تغزلات دورودراز که بعدها مختصر شده رباعی‌های مقید که درمصراع سوم هم در قیدقافیه است (مثل رباعیات مسعود سعد) وبعدها رباعیاتی که‌درمصراع سوم آزادمیشود.

۳ ـ ازحیث موضوع: داستانهای‌عاشقانه که رنك‌ازتصوف گرفته داستانهای آزاد (مثل ویس ورامین) قصائد وصفی ومخصوص‌مدح. ادبیات‌حماسی وملی درمقابل‌قصایدپرازهیجان‌مذهبی ناصرخسروعلوی

۴ ـ ازحیث طبقه‌بندی اشعارکه‌نوع (genre) شعر را متمایز میدارد: غزلهای رئالیست وغزلهائی که‌به‌اعلی‌درجه دقت ورقت معانی خود رسیده‌ودر ادبیات مابه‌سبك هندی معروف شده‌اند و به مکتب سمبولیسم نزدیك میشوند.

حتی تکامل این‌انواع شعرهم مربوط به شخصیت خود شعرا نبوده‌است. حماسه‌ی‌فردوسی حدعالی‌حماسه‌سازی‌های‌شعرای قدیمی‌تر ازاو است. داستان‌های نظامی‌بهترین نمونه‌ی‌داستان سازیهای ماست، غزلهای حافظ (که آنراموزیك احساسات انسانی بایدنامید) صورت کامل شده‌ی‌نوع‌خودبشمارمیروند ، همانطورکه غزلهای میرزا صائب تبریزی شکل مکمل نوع غزل هندی است.

۵ ـ ازحیث وزن‌اشعارکه موسیقی‌را باعروض‌عربی درادبیات ما اتحاد ناپسند میدهد، اگراوزان مطلوب هرزمان یا اوزان مطلوب‌در نزد هرشاعررا باشماره‌بندی دقیق مرتب کرده در نظربگیریم ، بعد از تحلیل‌وتجزیه‌ی‌مطلب می‌بینیم که برحسب کدام شرایط تاریخی زمان

خود به‌آن‌متوجه بوده‌اند. مهمتر از هریك ازاین چند موضوع، موضوع طرز کار است که در آثارهنری ما دیده میشود. چه در ادبیات چه در موسیقی و نقاشی. این طرز کار نماینده‌ی ذوق و احساسات مخصوص ماست که مطابق با آن، درمیان باقیمانده‌های ادبیات قدیم، مکتب اصلی هنری ما بامکتب هنری و کلاسیك اروپا، خودرا متمایز میدارد. اگرقطعات تغزلی ومطالب وصفی‌را درادبیات خودمان‌ازنظر بگذرانیم مخصوصا دو دوره‌های اسلامی چیزی نیست که رنگ خیال پرورو وسیع ومبهم‌خودرا ازدست‌داده باشد.ازطرفی موسیقی‌ونقاشی ازطرفی ادبیات (وبطوربیشتر شعرا وموسیقی‌دانها) مارا با آثار خود به‌جلوه‌های‌مرموز ودرپرده مانده‌ی‌احساسات خودآشنامیکنند.وقتی که قطعه‌ای‌ازشعر حافظ را(که ازعجیب‌ترین شعرای‌روی‌زمین‌واعجوبه‌ی خلقت‌انسانی‌است)میخوانیم‌یاخوانندگان‌ما آهنگی‌را برای‌مامیخوانند، یابه‌اشکال جانورها وموجواتی‌خیالی‌واساطیری‌درصفحات نقاشی‌های خودمان نگاه میکنیم، خیال ماباشتاب عجیب احساسات ما را به‌طرف تاریکی‌ها وزوایای نامعلوم میکشاند. برخلاف آثاریکه ژنی اروپائی بوجود آورده، ودرصورتیکه‌نمیخواهندچیزی‌را باطرز کارمبهم‌ووسیع جلوه دهد، خیال بیننده‌یا شنونده راباخود محدود ومقیدساخته وراهی که میبایست سیر کند برای اومعین‌میدارد. ریشه‌های این‌تفاوت اصلی که مولود زمانهای معین‌تاریخی زندگانی اقوام قدیم هستند ازسنجش آثارهنری خودمان باآثار هنری یونان قدیم بطورمحسوس وزباندار

جلوه‌گر میشود، ودرمیان اقوام نامی وبرومند قدیم ذوق و احساسات متفاوت‌را ازهم جدا میکند. دریونان چون‌ازاول خدایان‌اساطیری‌آنها دارای اشکال ظاهری ومعین بودند، مثلا پرومته که درکوه های قفقاز مقید وعقابی ازکبد اوتغذیه میکرد ، وهرکول قوت عضلات خودرا میبایست نشان بدهد ، اولین قلم هنری‌هم تمثال معین‌را ازآنها بوجود آورد، طرزکارآنها به‌هیچ ابهامی برنمی‌خورد، کوچکترین خط معنی معین داشت. درموسیقی‌باصدا تعبیرمیشد، درنقاشی بارنگ. بااین‌نظر آپولون خدای شعر وهنرهای زیبا همیشه بروی پاایستاده و بربالای‌سر حیوانی قرار گرفت و «دیان» دختر ژوپیتر به نگهداری کمان خـود (درحالی‌که گوزنی را دردست دارد) مشغول شد .

در صورتی‌که برای ما ازقدیم‌ترین گذشته‌های تاریخی بعکس بوده است ، اهورامزدا برتخت روشنائی خود و فرشتگانش در پیش روی‌او ، صورتهای ظاهری ومعین‌تر ازاین نمیتوانستند داشته باشند ، واهریمن، آن‌جنس‌بدکار، باشکل دیده‌نشدنی‌خود دردنیا آواره ماند .

ازهمین رهگذر همه‌چیز سمبول واقع‌شد. آهنگ‌های موسیقی، احساسات شعری تصویراتی‌را که نقاش‌های ما(مینیاتورسازها) زمینه برای‌کارخودقراردادند باالهام‌ووسعت، ارتباط پیدا کرد .

درواقع آثارهنری ما سمبول برای فهم احساسات وبیان‌مطالب ممتد ووسیع‌تری قرارگرفت که میتوان‌آنرا دربین‌آثار هنری دنیا بـا عنوان «مکتب شرقی» اسم برد. این‌شالوده‌ی اساسی‌ذوق واحساسات‌ما

است که همه چیز و هر تحولی نسبت به حوادث زمانهای مختلف تاریخی روی آن پیدا شد، بدون اینکه بواسطه‌ی حوادث تاریخی دیگر ماده‌ی وجودی آنرا تغییر بدهد.

چیزی که هست برای دریافتن ارزش واقعی این آثار و اشکال مختلف آن نسبت بزمان تاریخی باید دید که این آثار باچه زمانهای تاریخی ارتباط پیدا می کند. آن زمان‌های معدوم شده دارای چه خصایصی بوده‌اند، چطور اساطیر و تصورات مذهبی، که بعدها صورت فلسفی پیدا میکنند، در احساسات وذوق اقوام گذشته اثر کرده‌اند و خمیره‌ی موسیقی ادبیات ما ازچه راه به اینصورت در آمده است؟

درصورتیکه به این دقت وقع بگذاریم و چنانکه اشاره رفت احساسات وذوق هنری ما تحلیل و تجزیه‌ی علمی پیدا کند معلوم است که به فهم و ارزش واقعی احساسات هنرپیشگان خودمان میرسیم، بدون اینکه منت مطالب حیات شناسی (بیولوژی) وفصول بی‌معنی و پیچیده‌ی فلسفه‌را بگردن بگذاریم واز نقشجات جغرافیائی کمك بخواهیم. بعد در نتیجه میبینیم درهیچ جای دنیا آثار هنری واحساسات نهفته و تضمین شده‌ی در آن، عوض نشده‌اند، مگر در دنباله‌ی عوض شدن شکل زندگانی های اجتماعی. ولی هروقت که زندگانی اجتماعی قومی شکل خود را عوض کرده است برای فهم مطلب ودریافت میزان صحیح بایددید که در آن قوم پیش از وقت چه مناسباتی بین توده‌ی مردم وجود داشته‌است، این مناسبات چه چیزهارا میتوانسته است درفکر واحساسات آنها عوض کرده باشد؟

آیا وسائل زندگی، کار، ماشین، آلات هنری (صنعتی) وررویهم رفته وضعیت استحصال ازچه قرار دیده می شده است . انسان روی زمین حکمران همـه چیز است و محکـوم همه چیز. بزرگتریـن صاحبـان سلطه هنرپیشگانند . پیشانی‌های تابناکی که دربطون آنها احساسات و افکارعجیب به‌خواب رفته‌دنیارا روشن میکند. ولی‌هیچکدام ازاینهـا دلیل‌براین‌نمیشوندکه‌مردم به‌آسانی بتوانند هنرپیشگـان را بشناسند و وچنانکه باید حق آنها را اداکنند. هنرپیشگان سنگ‌های قیمتی‌هستند که ارزش آنهادربازاردنیاتغییرمیکند،فقط آنهارا‌باشخصیت وابتکارشان واضح‌ترمیتوان دید.هریك‌ازاین شخصیت‌هاهم‌نتیجه‌ی‌تحولات‌تاریخی براثر تغییراساس زندگی (کاریا ماشین) هستندکه در آثار آنها سایـه و انعکاس خود را باقی میگذارند . شخصیت‌های‌بااهمیت‌ترمتولدشده‌از تحولات درآثارهنری با اهمیت‌ترند.

چون این‌تحولات درآثارهنری‌اروپا به‌مناسبتی‌خیلی‌زیادتربوده است،ونتیجه‌ی آن هنرهای‌زیبای امروز درآن سرزمین است ، درآثار هنری‌اروپائی‌بطورکامل‌تر به‌فهم‌این‌منظورمیتوان‌نزدیك‌شد. مثلاتحول وتجدد ادبیات درفرانسه‌وسیرتکاملی آن‌که‌درقرن نوزدهم‌بخوبی روشن شد. پیش‌از حوادث‌سال ۱۷۸۹ وعوض‌شدن شرایط و شکل زندگانی عمومی غیرممکن‌بود . اگر در قرن شانزدهم هوگو پیدا میشد معامله‌ی احساسات مردم با احساسات اوبطوری بودکه درادبیات ماهنرپیشه‌ای با شخصیت تازه پیدا شود ودرخصوص اوقضاوت کنند . ولی‌همینکه

زمان زائیده شدن امثال اوهم زائیده شده و کمتر طرف تحقیر لفاظهاو کسانیکه دست و پای خودرا در میان زنجیرهای کهنه مقید می‌سازند واقع شدند.

آنها، یکه تازانی بودند که مرکوب آنها زمان‌بود، یعنی زمان مناسب، آنهارا بوجود آورد واگر جزاین بود خیلی دور بنظر می آمد که تابش خودرا بنقاط دوردست دنیا برسانند وبرای بایرون پیش‌از آنکه احساسات دیگران بااوهم وزن شود مقبول بنظر نمی آید که سرایندگان دیگر را اسیرسلطه ونفوذ احساسات خود ساخته باشد.این شاعر تازه‌نفس که باشخصیت جوان بدوران زندگی در آمده بودمکتب شعری خودرا به‌مثابه‌ی تیری از ترکش جدا ساخته ودر تمام نقاط اروپا دلهای شوریده را هدف ساخت.

درموقعیکه فرانسه پابدوره‌ی اقتصاد جدید می گذاشت و ثمرات زندگانی اجتماعی نوتر، رادرك می کرد لامارتین فصلی به‌منظومه‌ی «چیلد هارولد» بایرون اضافه‌می کرد ودرنقاط خیلی دوردست اروپا منظومه‌ی زندانی قفقاز (که عشق بادوشیزه چرکسی‌را بمیان می گذارد) ازچیلدهارولد بایرون رنگ می گرفت وویینیی بامطالعه‌ی آثار والتراسکات که تازه ترجمه‌ی آنها درزبان فرانسه پیدا شده بود داستان تاریخی خودرا طرح می کشید. ـ نفوذوتسلط سلیقه واحساسات تازه بروی کارآمده بطوری باقوت وشدید بودکه حتی به‌قسمتی ازشرق نزدیك هم‌سرایت کرد: یکی ازشعرای ترك که «توفیق فکرت» باشد در کتاب «رباب شکسته» طرز

بیان ووصف ادبیات جدیدرا دراشعار خود پیروی نمود .

درهمان اوان، کمی جلوتر یا عقب‌تر، نویسندگان دیگر این سرزمین داستانهای ادبی خودرا بسبك داستان نویس‌های دورهٔ جدید نوشتند .

جزاینکه این سیر تکامل ذوقی وعوض‌شدن احساسات و افکاررا درکشورهای مختلف وابسته بشرایط مختلف باید درنظر گرفت. در فرانسه(خیلی دیرتر ازانگلستان)بواسطه‌ی رشدتاریخی همان کشوربود. درجاهای دیگر که هنوز اوضاع اجتماعی خودرا عوض‌نکرده بودند بواسطهٔ فهم مطالب نوتر، نویسندگان، مصمم و موفق به عوض کردن طرزکارخود شدند . ذوق‌برای آنها نتیجهٔ کسب وخبربود . بدون‌اینکه مواظب این‌باشند که محافظه‌کارها ومتفننین درعالم هنر (که هنر را وسیله‌ی‌پیشرفت‌های خصوصی قرار میدهند) طرزواسلوب تازه بروی کارآمده‌را به‌پسندند یانه ؛ این‌روشنائی نافذ میآمد تا بربالای سرهای مثل کچ‌سرد وخاموش‌مانده که دراعماق تاریکی مدفون میشدند و به‌هیاهوی‌زندگانی‌خودقانع بودند هوش واستعدادهای‌نهفته راجستجو کند، تابش خودرا بدورترین‌نقاط آسیا هم برد . مادرادبیات ژاپنی‌ها دورهٔ تازه را که مدتهاست ازسبك های کلاسیك تجاوز کرده است پیدا می کنم . شاعرناکام‌ژاپنی «آکوتاگاوا» طوری‌ازسبك‌جدیدنیائی تقلیدکرده است که آثار اوتااندازه‌ای فاقدرنگهای محلی است .

چون این‌تحولات‌ثمره‌ی‌تحولات ازجنس دیگر ، یعنی‌ناشی از

اوضاع اجتماعی اروپا و اشکال عمومی آن بود، آثار هنری در آن سرزمین بسرعت قابل تحسینی مکتب‌ها وسبکهای گوناگون و نوین از خود نشان داد .

همانطوریکه بازار هنرهای (صنایع) اقتصادی رواج پیدامیکرد، هنرهای زیبا همراه رواج خودرابدست آورد. مخصوصاً قرن نوزدهم یك قرن تابناك ازحیث عوض شدن ذوق واحساسات ومیل بتکامل وترقی هنربود که شالودهٔ رشد بیشتررا برای قرن حاضربیادگار گذاشت . در همان زمان که به‌مناسبت اوضاع اجتماعی ما ادبیات دوره‌ی اخیرما بازگشتی ازروی عجزبطرف سبکهای مختلف قدیم بود. نویسندگان وشعرای اروپا (همینطورنقاش‌ها وموسیقی‌دان‌ها) مثل تیرهای صیقلی شده‌روبه آینده تابناکی میشتافتند. زولا اول کسی بود که ازنقشه‌ی فکری قدیم تجاوز کرد. درست درهمان وقتی که عقل و تجربهٔ علمی معنی خودرا درروی قبرستان رومانتیك (romantique) به‌ادبیات میداد و هرروز هنرپیشگان زبردستی دررشته‌های مختلف هنرپیدا میشدند . زولا درآثارخودبه تجربه‌ی حوادث‌واعمال انسانی پرداخت ونخواست بنای افکارخودرابروی احساسات وفانتزی بگذارد. دیگران که میخواستند نکته‌های دقیق‌تر را درطبیعت پیدا کنند اشعار سمبولیست را درفرانسه بروی کار آوردند. همینطوراکسپرسیونیزم وامثال آن ازطرف دیگر ظهور کرد وهمهٔ اینها مقدمه برای یك تکان شدیدتر درعالم هنر بود . اگر درفرانسه‌این تکان صورت نگرفت درایتالیا صورت باجلوه‌ی خودرا ،

نشان داد. زیرا که ایتالیا در این موقع در مرحله‌ی دیگر تاریخی زندگی می کرد.

درابتدای قرن حاضر که عقب افتادگی اقتصادی در ایتالیا ماشین و کارخانه را به‌سرعت بکار می‌انداخت، حالت سرعت و (دینامیکی) این وضعیت میبایست دراحساسات هنرپیشگان و هنرهای زیبای آن سرزمین هم، اثر خودرا بخشیده باشد. از ادبیات و موسیقی گرفته تا کوچکترین دکور و میزانسن، همه‌چیز می باید شکل خودرا عوض کند و همین هم شد. درواقع شالوده‌ی این جنبش در نقاط مختلف اروپا ریخته‌شد و در ایتالیا آن مقصود آخر را جلوه‌داد. در آن کشور در نتیجه‌ی به‌روی کار آمدن ماشین جدید و ترقی تکنیک، که شرایط پیدایش آن زیاد ولی عامل قوی آن ترقی علوم طبیعی در اروپا بود، مردم با سرعت و بیش از پیش بکار افتادند. به این جهت افکار و احساسات عمومی از خواب و سستی های رمانتیك و صوفیانه (mystique) که‌زاده‌ی طرز زندگانی های دوره‌های گذشته بود، و ادبیات پیشین آنرا قوت می بخشید، بیرون آمد. شعر و موسیقی و نقاشی دقت بیشتر را درباره‌ی طرز اجرای کار، درخواست کرد.

توضیح اینکه از طرفی زیادشدن کار و باقی‌ماندن وقت کم برای مردم (که‌نتیجه‌ی درخواست‌های زندگانی اقتصادی بود) و از طرفی رشد احساسات و افکار از جنس دیگر که به‌حقایق عالم طبیعت و اجتماع، انسان را نزدیك میساخت، بعلاوه بالا رفتن سطح سلیقه‌ی عمومی، و هرروز فهم تازه‌تر درخصوص هنر و جزئیات در آن پیدا شدن؛ عواملی بودند که

آثارهنری دوخاصیت عمده را از آنها گرفت: یکی اینکه قطعه شعر یا موسیقی یانقاشی که‌هنرپیشه‌یی خودرادست بکارساختن آن‌میدارد، بامصالح کم (کلمه ، رنگ وصدای مختصر)ساخته‌شود. دیگراینکه از قعطه‌ی ساخته شده، بانظری که‌بیان شد،معانی‌زیادتر وموشکاف‌تربتوان گرفت، وبیشترازآن اندازه‌که قدما بااسلوب وتکنیك ساده و ابتدائی خود توانسته‌اند ازعهده برآیند، خواندن آن، انسان را بارموز طبیعت و زیبائی‌ها وکراهت‌های آن آشنائی بدهد . بطوریکه درمقابل نظرهنر-پیشگان دقیق، که ذوق واحساسات آنها راجع به هنربیش‌از سایر مردم پرورش‌یافته است،یك چیز قابل‌نظرومطالعه باشد .

به‌این‌مناسبت‌طرزکارفوتوریسم که‌شالوده‌وبنیان آینده‌ی‌هنررادرنظر انسان‌های قابل‌تر می‌خواست بسازد، درشعر وموسیقی ونقاشی ظهور کرد .اول دفعه درادبیات بود، وفرصتی‌ازبرای احساسات وسلیقه‌های پوچ ومنحنی(که دارای منظوری نبودند تانیازمندی خود را بوسیله‌ی قوی‌ترحس کنند)باقی‌نگذاشت.درحالی که‌می‌پسندیدندیانمی‌پسندیدند، آن‌کاریکاتورهای بی کفایتی، مثل‌دیوارهای سیلاب زده‌سرنگون‌شدند. دررأس‌این‌جنبش‌هنری،مارینیی Marigny بود.مارینیی‌بیانیه‌ی ادبی خودرا در۱۹۰۹ درروزنامه‌ی فیگاروی‌فرانسه(که ازچندی‌به این‌طرف ادبی شده مقاصد نویسندگان را درج میکرد) انتشار داد. در آنجا با کمال جسارت مقاصد ادبی‌خودرا بیان‌کرد و،وقعی‌نگذاشت به بعضی ازشعرای آن‌زمان‌که مثل مردار خوارهای پیردراطراف لاشه‌های کهنه

وبو آمده سق خود را بهم می زدند و در کار خود شباهت داشتند به حیواناتی که باقیمانده‌های غذای خود را از ته گلو برگردانده نشخوار می کنند. به‌توسط مارینیی این روزنامه، هوش و استعدادهای نهفته‌را، که همیشه در زیر فشار غبار جلو میروند و مثل ستاره‌ها در تاریکی برق میزنند، بطرف خود کشید. همین طور مغزهای فشرده و چشم‌های علیل را بانگاه یخ کرده‌شان که می گویند: «این حرف معنی ندارد. آن طرز غلط است» متوجه خود داشت. ولی اگر سلیقه واحساسات غرض آمیز و پوسیده‌ی عده‌یی راه مخالفت وایستادگی نشان داد، شالوده‌ی نوین هنری از معنی خود نکاست.

سلیقه‌ی موشکاف این مکتب تکانی بود در برابر نگرانی های تعزیه مانند و بی مزگی‌های لوس رمانتیك واحترامات بی‌جا و بدون لزوم نسبت به تقلید از طریقه‌ی قدما و مقررات آنها، که خود قدما اگر زنده میشدند تا این اندازه به‌معلومات ابتدایی و نارس خود وقع نمی گذاشتند. در واقع فوتوریسم هنرهای دنیایی را دوباره قالب بندی کرد و رابطه‌ی هنر و احساسات نهفته در آن را با سیر تاریخ و ترقیات نشان داد. کسانی که کنجکاو بودند بزودی دریافتند که چطور شاعر و نقاش یا نوازنده که در دوره‌ی ماشین و سرعت کار، زندگی می کند فکر و احساسات خود را میبایست بکار بیندازد، وچه تفاوتی را فکر و احساسات او نسبت به‌فکر و احساسات قدما میتواند احراز کرده باشد. هرچند سیستم مخصوصی (که عبارت از ترقی دادن تکنیك در هنرهای اقتصادی و توزیع کار از روی قواعد علمی بود) بعد از جنگ در اروپا وجوب پیدا کرد واز اندازه‌ی کار مردم کاست و وقت

بیکاری زیاد برای اشخاص باقی گذاشت؛ ولی سرعت وحال دینامیکی درهمین حال شدت خودرا ازدست نداد، بلکه باصورت دیگربه میان- گذاشته‌شد. به‌این‌واسطه‌فوتوریسم‌را که هنوز از آن طرفداری‌می‌کردند قابل اجراترساخت وارتباط‌خودرا بازندگانی عمومی محکم‌ترداشت. اگر در آثارمختلف هنری این‌مکتب کاوش کنیم می‌بینیم بعد از جنگ هم (که اروپا به بحران اقتصادی خود دچاربود وبا تدبیرهای خیالی خود آنراشدیدتر میساخت) فوتوریست‌ها کارخودشان‌را ادامه‌داده‌اند. در آثار این‌مکتب‌باموادی کم (ولی نه‌مثل اختصارجوئی قدما) نویسندگان گریبان خودرا ازدست کلمات وحروف زیاد، وقتی‌که مقصود آنقدر محتاج به‌کلمات‌وحروف نیست،رهاساخته‌اندوحساب‌حروف‌ومعنی‌در پیش آنها اندازه‌یی را داراست . بهمان ترتیب‌که کارخانه و ماشین دقت می‌کند،این‌مکتب هم‌دقت کرده‌مرتباً به‌درخواست‌های زمان‌خود جواب داده است .

بهمین جهت بود که کم کم هوش‌های دیرانتقال هم، که در قید حروف وطرز جمله‌بندی‌های کلاسیك بودند و از عادت کور کورانه‌ی خود قدمی نمی‌خواستند جلوتربروند، بااین مکتب آشنائی‌پیداکردند واحساسات متفاوت افراد در محل ارزش تاریخی‌خود باهم دریك‌جا الفت‌گرفتند. نقاش‌ها بیشتر از همه، حتی در کشورهای‌دوردست‌اروپا، وارد معرکه ومبارزه‌ی‌عملی‌شدند و آثار قابل ملاحظه‌به‌وجود آوردند. امااز حیث فایده‌ی‌اجتماعی که ازاین‌موقعیت گرفته شد، چنانکه

به آن اشاره رفت، باید در عمق این حادثه به‌حادثه‌ی دیگر نظر انداخت و آن برطرف شدن‌همان حالت سستی و خواب آلودگی و منتهی به بدبینی، از روی آثارهنری بود . بطور مشروح‌تر برای بدست آوردن میزان ارزش‌ـ های مختلف احساسات در این دوره باید گفت: در موقعیکه سمبولیستها، برخلاف مقررات پارناسین ها، آثار هنری خود را در نظر مردم جلوه‌داده بودند و احساسات با قوت بیان شده‌ی آنها واضح کرده بود که طبیعت در جلوی چشم انسان مرده و جامد نیست، و اکسپرسیونیسم، عالم زندگانی را بطور دقیق معنی میکرد و به‌پیدایش مکتب‌های دیگر مثل سوررئالیسم و کوبیسم (در نقاشی) راه داده میشد ، در موقعی که طرز تفکر هم بطرز دیگر تبدیل می‌یافت و بعضی از علما، «روان شناسی جمعیتی» را به‌وجود می‌آوردند، و برطبق آن دیگر نمی‌خواستند که سلیقه و احساسات هنر ـ پیشگانرا بطور فردی دیده و فقط مربوط بخودشان دانسته باشند؛ هنرهای ـ زیبا هم رنگ خود را، خواه فورتوریسم و خواه چیز دیگر، عوض کردند. حالت انفرادی و بیابانی و کناره گیری را ازدست دادند. این حالت، فکر واحساسات و همچنین هر تراوش مغزی انسان را شخصی قلمداد کرده به‌یك نقطه‌ی خیالی مربوط میداشت. در نتیجه، بواسطه‌ی نبودن کمك‌های جمعیتی، حس بدبینانه قوت میگرفت و لازم میآمد که نویسندگان با نظر شخصی (بقول خودشان) چیز بنویسند. هر کس بگوید: «من به هیچ کس و به هیچ چیز کار ندارم، من مطلقاً بنا بر میل خود اینطور میفهمم و عقیده‌ی شخصی من این است». افکار و احساسات آنها رنگ مراسم مذهبی را

داشت و شبیه بود به‌داستانهای اساطیری و تعویذهای جادوگرهای قدیم که نمیخواست برای جمعیت بنیان‌خود را واضح کند و راه معین را، که در بیرون و درون زندگانی وجود دارد، پیش پا بگذارد.

فوتوریسم از خیلی جهات یك مشت‌گره خورده در مقابل فانتزی و احساسات اینطور خالص‌شده و رجحان یافته‌بود که بعضی از نویسندگان را مثل «عزیزبی‌جهت» جلوه میداد و یکمشت نقال محض را برمردم تحمیل میکرد که آنهارا محترم بدارند. تاوقتی که طرز فکری تازه، عالم هنر را از زوائد و نواقص، که زخم‌های کلاسیك و رمانتیك بودند، پاکتر و صیقلی‌تر کند؛ این قبیل اسلوب‌های به‌روی کار آمده عالم هنر را با زندگانی جمعیت آب و رنگ تازه دادند.

بعضی از هنرپیشگان آثار خود را کاملا «شهری» ساختند. به‌این معنی که آثار آنها از زندگانی در دنیای هنر و ماشین سرو صورت پیدا کرده به زندگانی شهری و هنری (صنعتی) بازگشت کرد. چنانکه اشعار ویتمن در آمریکا و اشعار امیل‌ورهارن در بلژیك. هردو کشور، باوجود اینکه مثل ایتالیا و فرانسه سرزمین ذخایرادبی نبودند، در آثار هنری خود نماینده‌های حساس و زباندار اوضاع اجتماعی جدید واقع‌شدند و تکانی به‌عالم ادبیات‌دادند.

اماجلوه‌ی این‌حرکت، در آمریکا تابناك‌تر بود. امریکاکه ازاصول پیچیده و پرحجم کلاسیك بهره نداشت، البته میبایست آثار هنری خود را (هرچند که کلیساوروحانیت‌های زاده شده‌از آن که دامنه‌ی دستورات

اخلاقی وفلسفه‌را وسیع می کرد از آن جـارخت بیرون نکشیده بود) برطبق‌اصول ونقشه‌ی جدید طرح کند وشکل کاملا ممتازرا که نتیجه‌ی شخصیت‌شاعردردوره‌ی ماشین‌وکاربود به‌وجودبیاورد.

به‌این‌مناسبت‌شاعر آمریکائی‌والت ویتمن درتحت تأثیرزندگانی درآن‌سرزمین، قواعد اوزان وقوافی اروپائی را، که یادگاردوره‌هـای ابتدائی‌وسادگی‌بودند، تقلیدنکرد .بلکه متکی‌به‌اسلوب‌تازه‌یی دراشعار خود شد وآن شعرسفید (یعنی شعرآزاد ازقید وزن وقافیه) بود .

به‌همان شکل که درآثارفوتوریست‌ها، درآثار این شاعرهم اول بحال دینامیکی وسرعت ، که حرکت‌وکاررا معنی‌میکنند، برمیخوریم. بطوری که‌شاعر به‌هیچ‌وجه اسیرومعطل‌وزن وقافیه‌نمی‌شود ودست‌وپای احساسات ومقاصد خودرا به‌توسط آن کوتاه و بلند نساخته، برای این کار کلمات زیادی‌وبی‌مورد را دنبال نمی کند . پس‌از آن درآثـار اوبا زیبایی‌های‌دیگرشعری رودررو می‌شویم. فقط چیزی که هست آهنگ تصنعی‌موزیکی ،وزن‌وقافیه‌ی‌قدما، که‌حالت یکنواختی آن وقتی تکرار میشود مثل صدای‌چرخ خیاطی هوش‌وحواس مارا به‌هرجاکه بخواهیم منتقل میدارد، درآن‌نایاب است. زیراکه اشعارنثرمانندویتمن باوسایط دیگرراه جلوه‌ی‌خودرا به‌دست آورد .

بعلاوه اشعار این‌شاعر،بنابر اوضاع اجتماعی و کارخانجـاتی آمریکا، جبراً، نه ازروی‌دلخواه او، احساسات زندگانی پرازحرکت وجست وخیز دنیای‌کار وماشین‌را شامل شد . دنیـایی که ماشین درآن

سرعت ورفع نیازمندیهای زندگی را تأکید میکنند، و هرروز به‌واسطه‌ی غلبه‌ی انسان برطبیعت اسراری نومکشوف میدارد ومبارزه و پیشرفت روزانه را ازهرراه‌در آن‌معنی دارمیسازد وازهرچیز، فایده‌ی آن‌را امیپرسد وبه‌رشدیأس وبدبینی جوان‌ها، که‌منجر به کناره گیری میشود، مهلت‌نمیدهد.

والت ویتمن که خواص‌این‌زندگانی پراز حرکت‌را درك‌میکرد لازم‌بودبه‌همان اندازه که ازامراض مسری رمانتیك دور میشد، به‌تجربه و عقل نزدیك شده باشد.

تضرعات بیفایده در مقابل توفان و حوادث ، یادآوری همیشه اززوال و آه بی‌اندازه دربرابرماه، که به‌مرض ماه تعبیرمیشود، در زندگانی نوین، دنیایی ازروی سادگی‌وگاهی احمقانه بنظرمی آمد. بیچارگی آن بیشتر ازبیفایدگی آن‌بود. این‌حالت از طرز زندگی اجتماعی پیدا میشدکه انسان ابروکوه را خطاب کرده باآنها بیان درد کند یا تعزیه‌های‌زندگانی مردم‌را، بدون اینکه راه چاره‌ی آنرا پیش‌پا بگذارد، به‌وسیله‌ی تئاترورمان، به‌روی‌تعزیه‌های‌دیگرزندگانی آنهابچسباند یا زبردستی نویسنده عبارت ازاین باشدکه فقط‌بطرز مخصوصی رمان خود را بنویسد و مطالبی بکررا بنابر فانتزی خودبیان کرده مثل جادوگرها مردم را باچیزهای بی‌نتیجه معطل کند.

این قبیل احساسات وچشم‌بندی‌ها، هرقدر که ماشین‌بیشترترقی کرد، ودرخواست‌های‌اقتصادی زیادتروکار کردن ومبارزه‌ی‌ناشی ازآن را به‌مردم‌یادآورشد، ازارزش اجتماعی خودکاستند. درهمه جای‌دنیا

احساسات راجع به‌کار، غلبه‌و جای سستی و بدبینی‌را گرفت .

در بلژیك هم همین حالت، که از خواص زندگانی فدیداجتماعی بود، درادبیات ظاهرشد . شعرهای «ورهارن» تااندازه‌یی بی‌شباهت با اشعارشاعر آمریکایی نبود. درصورتیکه بلژیك تازه‌ازحال‌اقتصاد روستائی خودبه‌حال‌دیگراقتصادی‌درمیآمد ودرخواست‌های‌اجتماعی‌قوی‌نبودند، اما شاعرجوان بلژیکی ، امیل‌ورهارن، درصف شعرای‌فهمیده و باذوق دوره‌ی‌اجتماعی جدید قرارگرفت .

این‌شاعر اوایل‌تامدتها ازپیروان سبك رمانتیك بشمار میرفت . مثل‌آنها احساسات‌ومقاصد خودرا، که چندان ارزش تازه‌نگرفته‌بودند، به‌قالب اوزان شعری‌درمی آورد. امااز‌سال ۱۸۹۱ بکلی‌طرزکاروسلیقه‌ی شعری خودرا عوض کرد واسلوب جدید شعر آزاد را، باکمال‌جسارت وبرخلاف انتظار عده‌یی ازمحافظه‌کارها، بوجـود‌آورد. درنتیجه‌ی‌این تحول، مصنف کتاب «شهرهای بازودار»، که‌از پیروان سمبولیسم‌است، خودرا ازقیداحساسات‌شکست خورده‌و‌لمس شده‌ی رمانتیك نجات‌داد و اشعاراوحالت سرعت وحرکتی را بخودگرفت‌که ماشین وکارخانه درخواست‌می کرد ونمی‌توان‌آن‌رامحصول تنهایی دانست. بطوری‌- که بزودی فکرواحساسات خودرابامسائل جمعیتی ومبارزات‌زندگانی مربوط داشت . ازاین‌نقطه‌نظر ادبیات اوبرای عده‌یی حاکی‌ازمطالبی واقع‌شدکه‌به‌کارمعرکه‌ی‌دنیایی‌میخورد ، و ازلحاظ هنر وتحـول آن سخمه‌یی‌سخت‌وبجا بود برای ازپا در آوردن عده‌یی‌ازخواص‌فرتوت

واستعدادهای دروغی وسلیقه‌های دوزخی ازنسل برگشتگان، که خودرا زنده جلوه میدادند .

اگر مختصری دراسلوب شعری این شاعر دقیق شویم ارتباط سلیقه واحساسات اورابازندگانی اجتماعی زمان او، ازهرراه که بوده باشد، پیدا می کنیم ، زیرا دربلژیک هنوزماشین وکارخانه آنقدرها ترقی نکرده بود ودرنظر اول چنان وانمود میشد که امیل ورهارن شاید بنابرهوس ودلخواه خود نقشه کارخودرا عوض کرده باشد . این نظر فلسفی مآب، مارا ازشرایط قضیه دورمیکند، ولی امیل ورهارن به فرانسه شعرمیگفت . دراین کشورهم خوانندگانی داشت ومی بایست باسلیقه‌ها واسلوب‌های تازه، که درفرانسه درنتیجه ترقی وتکامل آثار هنری به‌روی کارآمده بود، سازش داشته باشد. ازفرانسه‌و همین‌طور کشورهای دیگر اروپا، که ازنقطه نظرترقی هنرهای اقتصادی خیلی از بلژیک جلوتر بودند، نکاتی‌را اقتباس کند وقدما را چندان سرمشق‌خود قرارندهد .

اساس‌اسلوب شعری قدما، که تاقبل ازاو دربلژیک مرسوم شعرای آن‌کشور بود ، چیزهایی بود که در نتیجه طرف قبول‌واقع شدن در مجالس خوشمزگی وباده‌گساری فئودال‌های‌قدیم‌فراهم آمده باقیمانده بود ، این‌اسلوب فقط ازاقوام ساده وصحرانشین (که درحالت ابتدایی وسادگی‌بسرمیبردند) ممکن بوددلربایی کند. مثل آهنگ‌های ابتدایی همان قبایل که فقط به دنبال وزن‌هایی‌معین میرود وحالت یك نواخت آن درآنها زننده وکسالت‌آور نیست .

آهنگ شعری دراین اسلوب شبیه بود به آهنگ زنگوله‌هایی که دهاتیها به‌گردن گاو والاغ می‌بندند، یعنی صدایی که در روی فضا رها میشود، بدون اینکه انسان درترکیب آن دخالت داشته به مناسبت مقصودو احساسات خوداظهار سلیقه‌یی کرده باشد. دراین طرزساختمان (که اوزان راکاملامحدود میساخت وازآن‌مقدار که‌بودتجاوزنمی کرد) یك‌مایه‌ی‌معین به‌شعرداده‌می شد که‌شاعروظیفه‌نداشت ازآن احترازکند. مثل اینکه درموسیقی شاگردی که درس اول‌خودراگرفته است‌نت‌های گام را به ترتیب منظم وطبیعی که دارند، یکی‌پس‌از دیگری، تکرار کرده، دراین‌صورت نتواند هیچگونه آهنگ (ton) مخصوصی‌را که منظورباشد ایجادکند. این‌حالت برای‌هرقطعه‌ازاشعارقدما، که‌به‌یك وزن سروده‌شده بود، وفق‌پیدا می کرد. قدیمی‌ها این طرز ساختمان را می‌پسندیدند. بطوریکه اشاره رفت احساسات آنها با سادگی آنها مربوط شده حالت بچه‌های خردسال‌را داشتند که تکرار صدا درگوش وحواس آنهازننده‌نبود وحوصله‌ی آنهارا ازسرشان بدرنمی‌برد، بلکه دربعضی‌نقاط دنیاقیدهای‌دیگرهم‌براین‌قید، بمناسبت‌بیکاری وتفنن‌شعرا، افزوده میشد. مثلا درادبیات‌مابعضی شعرای لفاظ وتصنع‌کار، قافیه‌را دوبرابرکرده ازآن حظ مضاعف میبردند. دیگران هم آنرا تحسین می‌کردند، زیراکه مطابق‌رشد تاریخی خود قادرنبودند که به‌خامی و بیمزگی کارخود پی‌برده باشند. ادبیات آنهااز سرچشمه‌ی‌زندگانیشان آب ورنك می گرفت، خام ونارس بود. آن‌شعرها خشتهای اول این

بنای دنیائی بودند. شعرا نمی‌خواستند وزن‌های شعریشان را ، چنانکه مایحتاج دیگر زندگانیشان، پس و پیش کنند و به‌صورت دیگر درآورند.

دامنه‌ی پس و پیش‌شدن این وزن‌ها درنزد شعرای کلاسیك قدیم وسیع نبود. اگر می‌خواستند به‌مناسبت موضوع خود به آن وسعت بدهند، مثلا دوموضوع متفاوت عاشقانه وجنگی را در وزن‌های مناسب بیان کرده باشند، جزچند شکل معین ومحدود چیزی بدست نمی‌آوردند. نمونه‌ی این شکل‌ها در ادبیات ما (که البته زیبایی مخصوص خود را داراست) زیاد است. از «مغنی نامه»ی حافظ گذشته، وزن معروف به بحر متقارب برای موضوع‌های جنگی استعمال شده است.

به‌عکس برای موضوع‌های عاشقانه ومحزون ، وزن‌هایی که چندان ضربی نیستند. یعنی ضربات صدا ازهم دور ودرعوض کشش‌هایی که بیان‌حالت می کنند در آنها زیاداست. مثل بیشتروزن‌هایی که حافظ، شاعر معروف، غزل‌های خود را در آن بیان کرده‌است. برای اینکه احساسات مختلف را می‌خواهد ادا کرده باشد مجبورشده است که به‌یك وزن اکتفا نکند.

اما اگر از وزن رنگی ورقص آور کتاب «مخزن الاسرار» نظامی گنجوی، که بهیچ رومناسبت با مقام پند و حکمت ندارد، بگذریم (و همین طور از این حکایت که چقدر شعرای مقلد به تقلیداز او راه را گم کرده‌اند حرفی بمیان نیاید) وزنی که موضوع عشق «خسرو و شیرین» او با آن برداشت شده است، وزن مناسب‌تری است برای بیان یك داستان عاشقانه. این

وزن ازقدیم هم سابقه داشته است .

باوجوداین حالت یکنواخت داستان دلپسند نیست و آهنگ مناسبی راکه شاعر بنابر حالات واحساسات مختلف خود (به‌ویژه در داستان‌سازی که مجالس واشخاص متصل عوض میشوند) لازم دارد، نتوانسته است بدست بیاورد. برای اینکه شاعر وظیفه دارد که، چنانکه رسم است، داستان را بایك وزن تمام کند .

در نتیجه شاعر نمی‌تواند آرمونی لازم رابنابر حالات واحساسات مختلف وقتیکه از یك وزن معین پیروی میکند، به‌اثر شعری خود داده باشد .

از این گذشته الفاظ راهم (بیشتردرموقعی که قافیه‌واقع میشوند) ازاثرموزیکی خود انداخته‌است. چیزی که هست شاعراز دایره‌یی که قدیمی‌ها معین کرده‌اند پابیرون نگذاشته، یعنی ذوق و احساسات خودرا اسیرومقید داشته است . اگربه‌زمینه‌ی کار در ادبیات خودمان نگاه کنیم شعرای ما این اسارت رانظیر بعضی اسارت های دیگر هنری (مثل اینکه ازچیزی سایه‌اش را حس کنند) حس کرده به‌اندازه‌ی فهم ابتدائی وساده‌ی خود درراه چاره‌ی آن برآمده‌اند . به‌مناسبتی ترجیع‌بند ، مستزاد، مسمط وامثال آن‌را، برای اینکه به‌حالت طبیعی نفسی بکشند ووزن به احساسات ومعانی خود داده باشند، اختراع کرده‌اند. ولی هیچکدام ازاین اختراعات زنجیر اسارت اصلی را نتوانسته است پاره کند. این نقیصه، جسم وبنیان اشعار قدیم رامی‌خورد ودراثر شعری هر

زمان‌لیزابه‌ی مقدس خودرا ، که می بایست به آن احترام بگزارند، باقی میگذاشت .

درهرجا، باکم وبیشی اختلاف، ادبیات دنیائی ازاین بلا، که محصول ملوك‌الطوایفی بود، سهمی میبرد. وقتی که «ورهارن» به‌روی کار آمدمیبایست دچار این توفان باشد زیراکه اروپا ازدنیاجدا نبود. ادبیات آن‌سرزمین هم مراحل ابتدایی وطفولیت وسادگی خودرا پیموده بود .

اشعاریونانی ولاتینی ازروی مقدارهای هجائی، مقیاس معین داشت. آن آزادی که منظور است درآنها نبود بعدها هم که وزن‌های شعری اروپائی صورتهای دیگر بخود گرفتند، مثل شعرهای عروضی (rhythmique) درانگلستان وشعرهای هجایی (syllabique) درفرانسه، گرهی‌را ازکارباز نکردند. اولی بنا بر تمدید صدا بوجود آمد، دومی بنابرمقدار کلمات. ولی برحسب فهم موزیکی، شکل تازه‌یی جلوه نکردودردسترس شعرا واقع نشد. حتی وزن‌های مخلوط ومتفاوت دراندازه‌ی خود کلاسیك، وهرآزادی شعری که درنظر بگیریم، بطوری که میبایست، این سد کهنه رانشکست؛ تااینکه دوره‌ی جدید که‌دوره‌ی ماشین وکاراست زندگانی تند ومثل ماشین را به‌وجود آورد . سلیقه وذوق و احساسات عمومی‌راوضع استحصال درزندگانی اجتماعی، عوض کرد. چون هرچیز، باارزشی نوین به‌روی کار آمد ، وزن‌های شعری هم که چسبیده به‌زندگانی مردم‌بودند، ارزش قدیم خودرا ازدست دادند . آن

اسلوب‌ها که دلپسند شعرای کلاسیك بود نظر بعضی از شعرای با هوش اروپا را جلب نکرد.

شاعری که بازندگانی جدید آشنا بود خواست که طبیعی‌تر و تندتر شعر بگوید نه اینکه برای وزن‌های خنك و یکنواخت و قافیه‌های فلج کننده که به‌مناسبت معنی، موزیك پیدا نمیکردند معنی و احساسات خودرا فدا ساخته باشد.

شعرای قدیم (اگرچنانچه آثار شعری آنهااز نقطه‌ی‌نظر وزن و ارتباط آن بااحساسات وحالات مختلف تجزیه وتطبیق شود) بطوری که دیدیم، آزادی حرف زدن را به قواعد نقلی (traditionnel) فروخته بودند. بسیاری ازاوقات احتیاج داشتند که مطلب شعری‌خود را تمام کنند ولی قافیه‌والفاظ تمام نشده، بلکه بواسطه‌ی‌یك مجبوریت بیجا وبی‌مناسبت، وقتی که‌دروسط بیتی یا مصراعی‌بودند، تا آخر بیت یامصراع را مجبور شدند که پر کنند. ومعلوم‌است ازچه چیزها. برای اینکه مقدارهای هجائی بامقدارهای صوت و کلمات باهم وفق پیدا کنند شاعریکدسته لفظرا مصالح کارخود میساخت، بعدآنهارا بشکلی که زننده نباشد بامراقبت‌کامل وگاهی با زحمت‌های زیاد، در شکم و سوراخ‌های‌مطلب‌می گنجانید. وهمین‌طور بعکس، درموقعی که‌میخواستند مطلب شعری خودرا تمام‌نکنند ... فقط هنرشاعردرخوب بازی کردن این‌رل‌بود که چطورجواب وزن والفاظ زیادی را بدهد. معلوم است

این رویه و طرز کار در جلوی چشم شاعری مثل امیل ورهارن که در دوره‌ی ماشین و مبارزه و کار و ترقی روزافزون تکنیك و علـوم طبیعی و اهمیت آرمونی و دکور زندگانی، دیگر ارزشی نداشت، بلکه او بکاریکاتور مسخره وسستی نگاه میکرد زیرا که از هر راهی میتوانست ذوق خود را تکمیل کنـد.

ترقی آرمونی از یك طرف (از راه شنیدن موزیکهای مختلف) قدرت تشخیص موزیك کلام و معنی را در او مرمت میکرد و به او یاد میـداد که چطور انتظام وزن را بمناسبت معنی حفظ کند و نکته‌هـای باریك این تجدد را در شعر خود بگنجاند، بعبارت دیگر بتوسط انتظامی معنوی در شعر (که مطابق آن به نسبت معنی وزن و مقدارهای متفاوت آن اندازه گیری میشود) به وزن‌های طبیعی خود را نزدیك کند. در نتیجه آرمونی لازم را در اثر شعری خود بوجود بیاورد.

دکورهائی که نقاش‌ها بوجود میآوردند (و جریان اثر کاریکاتور ـ سازیها در ضمن آن) مخصوصاً با طرزهای مختلفی که هر کس در کار خود داشت شاعر را بطرف تشبیهات اصلی و حالات و حرکات طبیعت و مضافات آن میکشید.

اگر از بعضی جهات، که موزیك شعر بوده باشد، شعر آزاد ورهارن کم و بیش دارای نقصی دیده شود منافی نظر او نخواهد بود. او با خیلی مزایا که از خصوصیات ادبیات معاصـر است توانست نزدیـك شود و خواست که به درخواست های زندگانی زمان خود جواب بدهد،

شاعری باشد که هر طور احساساتش می طلبد و به او می گوید بگو ، شعر بگوید .

به این ترتیب آثار شعری خود را با ارزشی که می بایست حائز آن بوده باشد بوجود بیاورد ، زیرا او محکوم وضیعاتی تاریخی بود که به زندگانی او رنگ و رو میداد، همانطور که شعرای مسلط و زبردست ما محکوم بوده اند و مفاد این شعر که شاعر می خواهد «عاریت هیچکس را قبول نکند و بگفته ی دل خودش شعر بگوید» دلیل ساده ی این محکومیت واقع میشود *

تسلط فکرهای خارجی و وضعیت تاریخی بلژیك را در این زمان نمی توان از نظر دور داشت. از همین راه شخصیت «ورهارن» را میشود پیدا کرد . او از آن شعرایی بود که چون زمان تاریخی آنها به آنها اسلوب و طرز فکر تازه یی را بدهد ، از آن رو گردان نشده ، احساسات خود را از روی نادانی یا برای گذران معاش خود با چیزهای کهنه و گفته شده ی پیشینیان وفق نداده اند، برای اینکه بگویند ما شعرایی هستیم که چون از دائره یی که قدیمی ها کشیده اند پا بیرون نگذاشته ایم راه راست و درست را رفته ایم .

آنهایی که این طور راه می روند به یك جا مانده و از رمق افتاده اند. این طریقه ی راه رفتن نیست، طریقه ی پرت شدن به طرف قبر است . آنها پاسبانان قبرستانهای مملو از مرده اند . بوی انهدام را می دهند و

---

* عاریت کس نپذیرفته ام آنچه دلم گفت بگو گفته ام.

زمان‌های معین با دست‌نیرومندان خود آنها را کوفته و بر بادمی‌دهد. شباهت دارند به‌غبارهای کدر که روی خرابه‌های قدیم نشسته به اندك بادی برطرف‌می‌شوند و بقای آن آثار قدیمی را هم ندارند.

راه راست را نیازمندیهای گوناگون زندگانی در هر زمانی به گویندگان و به هر هنرپیشه‌یی می‌دهد.

ورهارن پیش از همه چیز به زندگانی و نیازمندیهای آن نظر داشت. فقط چون او شاعری بود که در دوره‌ی کار و ماشین و سرعت ناشی از آن بسر می‌برد خصایص این دوره را بطرز کار خود اضافه کرده است.

از همین راه است جلوه‌ی یکایك آثار او. یعنی در رأس‌همه چیزهاشکل زندگانی‌است که‌برذوق و احساسات‌او فرمانروائی‌می کند. چسبیدگی‌این زندگانی،با همه خوب و بد آن، به احساسات و طرز زندگانی شاعر به‌شکلی‌است که بدون زنندگی و خنکی، صنعت و طبیعت زندگانی را باهم آمیزش می‌دهد. بطوریکه توانسته است در یکی از قطعاتش به‌اسم آپاك a-paques شعرخود را با ترانه‌ی عامیانه چنان ترکیب بدهد که تفاوت معنی و کلمه، جلوه‌ی شعری آن را از میان نبرد و احساسات مختلف به‌آسانی باهم سازش یافته باشند.

زیراکه این سازش ازسبك افاده‌ی مرام او است که به مناسبت اوضاع و طرز زندگانی اجتماعی در زمان او اینطور قابلیت ترکیب و بستگی پیدا کرده است.

همانطور که طرز نظر مارینتی و اسلوب شعری ویتمن و اسلوب‌های دیگر شعرا و نویسندگان این قابلیت را پیدا کرده‌اند و احساسات اهل هنر را با خود وفق دادند. هیچ کدام از این اسلوبها از روی موقعیت‌های مجرد و معنوی و زمان (که بطور مبهم «تن» به آن نظر می‌اندازد) بوجود نیامدند. خود این موقعیت‌ها مولود وضعیاتی قبلی بودند.

همین طور عقاید دیگر و عقیده به اینکه روح انسانی است که ذوق و احساسات اهل هنر را عوض میکند، در ردیف عقاید «تن» و همکارهای او قرار می گیرند. زیرا که در ملاحظات خود به یك رویه رفته و به یك نتیجه می‌رسند و با آنچه در خصوص ورهارن و امثال او ملاحظه کردیم وفق نمی‌دهند.

در واقع این عقاید مثل همان عقیده‌ی مذهبی راجع به موز (Muse) در یونان قدیم است که در کیش مغ‌ها (در ایران) اسم دیگر داشت و بعدها پا به پای مذهب ترقی کرده، به عقاید فلسفی مبدل شدند. این اسلوبها فقط نتیجه‌ی اوضاع وطرز زندگانی اروپا بودند. ولی اوضاع و طرز زندگانی اجتماعی اروپا هم بنا بر هوس و تفریح آزادانه (که کانت در قسمت هنر تصویر می کرد) عوض نشد. از روی اراده و دلخواه شخصی (که آنرا ثمره‌ی چگونگی حالات در خود اشخاص تصویر می کنند) نبود. همینطور برای این نبود که انسان‌های آن دوره و دوره‌های بعد از چیزهای کهنه خسته شده و خواستند که بکار تازه دست زده باشند. با عبارت: «مانتالیته‌ی آنها اینطور

عوض می‌شد» هم نمی‌توان به‌آسانی منظورخود راپیدا کرد. این عبارت مخصوص جوانهای امروزه‌است که می‌خواهند احیاناً در این موضوع فکر خود را وارد داشته باشند. در صورتیکه در مقابل این پرسش که چرا مانتالیته‌ی آنها عوض می‌شد ؟ این قضاوت هم متزلزل می‌شود.

در تمام اروپا، اگربه چگونگی رشدتاریخی در آن نگاه کنیم، می‌بینیم که دوره‌های اسکولاستیك، که فکر و احساسات مردم را کور و مقید می‌ساخت، بواسطه‌ی روی کار آمدن پایه‌های‌فکری نوین از بین رفت. اساس فکر اروپائی تا آنوقت به روی مقررات کلیسایی گذاشته شده‌بود. زندگی و حرفهای کلیسایی باهم منافات داشتند. نیازمندیهای اقتصادی مخالفت با تعبداتی را در خواست می کرد که کشیش‌هابرمردم تحمیل می کردند. در نتیجه‌ی‌این مخالفت، هوش مردم بطرف علوم طبیعی برای تحقیق‌در حرفهای کشیش‌ها رفت.

شك وتردیدی که درخصوص‌مفهومات فکری آن زمان بواسطه‌ی کشفیات علمی و کمکهای خارجی پیدا شده بود (وبعدها به بیکن در انگلستان و دکارت در فرانسه سیستم‌های نوین فلسفی را فهمانید) با خیلی از مقاصد زندگانی‌مردم مربوط شد. وضعیت و مردم هر دو در هم اثر بخشیده نیرومندیهای تازه (پیش از اینکه زمین و کار، نیرومندی هایی ایجاد کند) از برای زندگانی فراهم آمد. «رابله» کسی بود که معلومات آن زمان را به باد مسخره گرفت (در همان وقت که دیگران او را مسخره می کردند!) کم کم نویسندگان در خصوص خیلی حرفها

که پیرو با ایمان نسبت به آن بودند شك کردند . مونتنی، نویسنده‌ی فرانسوی، درضمن شك خود می گفت : « من چه می‌دانم» .

در تمام این جریان، رنجوری‌ها و جست و خیزهای فراوان فکر و احساسات انسانی در نتیجه‌ی وضع استحصال و زندگی اجتماعی آشکار بود .

در ایتالیا بر اثر مخالفت با سیاست قوه و مقررات اخلاقی (که در هر زمان آب و رنگ کلیسایی را داراست) هوا و هوس مردم آزاد شد . بیشتر از همه جا در آنجا در باره‌ی کلیه‌ی مفهومات انسانی تجدید نظر به‌عمل آمد، بطوریکه دراواسط سده‌ی شانزدهم خیلی چیزها از قید فرمان تعبدی کلیسایی رهایی یافت و کلمه‌ی حقوق طبیعی بر سر زبانها افتاد. بوئتی Boettie در کتاب « بردگی از روی میل » خود در مقابل بردگی و برده فروشی آنزمان قیام کرد . همین طور همفکرهای او به مسایل دیگر زندگی پرداختند . نتیجه آن شد که پس از اینکه در تعبدات کلیسایی شکست وارد آمد ، تعبدات دیگرهم متزلزل ماندند . احساسات مردم نسبت به‌زندگانی بی‌پرده‌تر جلوه کرد . دیگر نخواستند به واسطه‌ی تقوای کور کورانه، که ریا ودو رویی را می آفرید، احساسات خود را پنهان دارند و زندگانی انسان اینطور ساختگی و دو رویه باشد. هنرپیشگان بیشتر متوجه زندگانی و لذات آن شدند .

پیشرس ترین این افکار و احساسات «دانته» بود . هر چند که این شاعر ایتالیایی تمام خواص و مزایای ادبیات دوره‌ی جدید را در اشعار

خود نگنجانیده‌است ، برای‌اینکه در سده‌ی‌چهاردهم وپیش ازرنسانس زندگی می کرده است ، او را معتبرترین‌و سرشناس‌ترین نماینده‌ی ادبی این دوره می‌توان شناخت. « کمدی الهی » ، کـه اثر مهم شعری او است ، امتیازاتی را داراست که ربطی به‌آثارادبی فرانسه و کشورهای دیگر در دوره‌ی رنسانس ندارد. (البته اگر بعضی از نویسندگان مثل سر وانتس ، داستانویس اسپانیایی را در نظر نگیریم.)دانته یك مبارز نیرومند درمقابل‌مفاسد زمان خود بود . در صورتیکه فرانسه در دوره‌ی رنسانس ، با وجودیکه به اصلاحاتی در تئاتر موفق شد ، آب و رنگ مذهبی را از روی خود بر نداشته بود.«گارنیه»تراژدی نـویس از روی زندگانی مذهبی نمایشنامه‌ی« یهودها » را می‌ساخت . درواقع‌تئاتر در فرانسه بود ، یعنی مصالح کار وجود داشت،ولی در مـحل خود ایـن مصالح به‌مصرف نمی‌رسید . حس مبارزه با زندگانی خفه بود .

شعرا هم شعرهای خودرا وقف کلیساو تعصبات کالون(Calvin) ساخته بودند . چنانکه «بارتاس» ، که یکی از شعرای پلیاد (Pléiade) بود ، منظومه‌ی « آفرینش‌دنیا»ی خود را کاملا به‌روی عقایـد کلیسایی ساخته بود . بطوری نفوذ کشیش‌ها قوی بود که می گـویند یکی از کتابهای فرانسوا دو سال (اسقف معروف ژنو) چهل مـرتبه در زمان زندگی خودش انتشار پیداکرد .

اما در ایتالیا فکر و احساسات‌مردم رشد دیگر داشت . بطوری که بعداز دانته و تمام شدن دوره‌ی‌رنسانس ،کم و بیش‌پایه‌های فکری

به کشورهای دیگر اروپائی داد . اگر درنقاشی و موسیقی (که در حقایق بحث نمی کنند و به این واسطه کمتر مورد مصرف احساسات مشغولین در این دو رشته عوض می‌شود) به جنبش‌های معتدل فکر و احساسات هنرپیشگان برخورد کنیم ، در عوض در ادبیات می‌بینیم که شعرا و نویسندگان این حالت بی اعتنایی را تلافی می کنند .

سده‌ی هفدهم بر اثر زحمات علماء و متفکرین حائز خصایص و امتیازات‌خود شد . دراسپانیا «سروانتس» ،و در فرانسه«لساژ» Leasge و مولیر ، در انگلستان«سوویفت» و«دوفو» نماینده‌ی فکر و احساسات نوین بودند .

ادبیات‌فرانسه توانست (برای پیروی از روش معینی در دوره‌ی تازه) شکل و فرمولی را بدست بیاورد و در برابر احساسات عمومی بگذارد . در آثار شعرا و داستانسرایان این دوره ، در تحت نفوذ ادبیات اسپانیولی ، تفاوت فاحشی‌را می‌بینیم. این‌زندگانی پر از کشمکش انسانی (که آنرا برای منافع خودشان همیشه به شکل‌های عجیب در می‌آورند) لذت‌هاو احساساتش به‌جلوه در آمد . تئاتر حالت نظمی بخود گرفت و مثل چیزهای دیگر به مناسبت اوضاع اجتماعی خصوصیاتی پیدا کرد .

همینطور آثار سوویفت و دوفو ترجمان‌افکار و احساساتی واقع شدند که بکار مبارزه با ناهنجاریهای زندگانی می‌خوردند و می‌توان از لحاظ‌ارزش اجتماعی کارهای‌هنری هردونویسنده رادرردیف‌کار داستان-

نویس معروف اسپانیولی، سروانتس گذاشت .

اهمیت سروانتس به‌واسطه‌ی تجاوز احساسات او از سطح احساسات عمومی است . او در موقعی بسر میبرد که فئودالیسم اسپانیا جهودها و عربها را از خاك خود بیرون می کرد و کلیسا را به سود خود قدرت می‌داد . چنانکه سالهای پس از مرگ او شعرای معروف اسپانیا مثل «لوپ‌دووگا» Lopedle Vega و «کالدرون» Calderon که‌هریك‌متجاوز از صدوخرده‌یی تئاتر نوشتند ، در واقع اجیر و زبون دست فئودالیته و کلیسا محسوب می‌شدند ، درصورتیکه سروانتس وسوویفت به‌عکس آنها بودند .

مصنف« سرگذشت گولی ور»، سوویفت، نفوذ کامل در ادبیات انگلستان کرد . او در دوره‌یی بود که طبقه‌ی دوم به روی کار می آمد . اما دوفو در جزو مردمان ناراضی دنیای آنوقت بود و به حال فـقر و فلاکت مرد !

درهمین اوان پیدایش فکرهای نوین، متفکرین را در روش تحقیق (methode) خود به دقت بیشتر وادار کرده بود . از خصایص این دوره اهمیت دادن به ملاحظه و تجربه بود. متد تجربی (empirique) واستنتاجی (juductive) جای متدهای قیاسی را گرفت و این از کمك علوم طبیعی بود. در انگلستان که ماشین و هنرهای اقتصادی (بر اثر ترقی علوم طبیعی و بواسطه‌ی تناقض‌هائی که در بین طبقات مردم بود) نسبت به کشورهای دیگر اروپا زودتر ترقی کرد . جلوتر از دیگران

هم به در هم شکستن نفوذ افکار کلیسایی ، که اساس فلسفه را در دنیا از خود به‌یادگار می گذاشت و هنوز رمقی از او بجامانده بود ،موفقیت پیداکرند. بنا بر این شکل استحصال و اوضاع زندگانی اجتماعی هم در آن کشور نسبت به کشورهای دیگر زودتر عوض شد و ذوق و احساسات عمومی حرکت لازم تاریخی را بخود گرفت . و در ضمن درخواست‌های زندگانی نوین خود به آثار هنری رنگ و روی تازه‌تر داد، بطوریکه نفوذ فکری و ذوقی آن کشور به‌کشورهای دیگررفت .

در آلمان، لسینگ (Lessing) برخلاف ذوق وفکرواحساسات عمومی جلوه‌گرشد. او کسی‌بود که‌در زمان خود می‌بایست مردم افکاروسلیقه‌ی او را هدف تیرهای ملامت و مسخره‌ی‌خود قرار بدهند ، زیراکه آلمان در آن وقت از حیث رشد تاریخی مخصوصاً از انگلستان خیلی عقب بود . متفکرین در روی پایه‌های افکار کلیسایی سیستم‌ها و نظریه‌های خود راتحمیل می کردند .کانت که ازهمدوره‌های‌او بود از عقل تجربی بطور قبلی (d'priori) به عقل‌خالص‌متافیزیکی می‌رسید ، اما لسینگ از راه نمو دادن فکر خود و دقت درآثارهنری و افکار عمومی موفقیت یافت که‌در هنر ،زیبایی شناسی ، ادبیات و فلسفه ، ودر واقع درهرچیز که با ادبیات‌مربوط می‌شد ، برای برانداختن‌پوسیدگی‌ها و کهنگی‌ها ، فکر خود را مداخله بدهد . چنانکه با تئآتر فرانسه مخالفت ورزید و بالاخره خود را یکی از متفکرین نهضت‌جو در عالم فکر و هنر و ادبیات کشورخود معرفی‌داشت .یکی ازعلمای سده‌ی‌نوزدهم،مارکس،

در خصوص او می‌نویسد : «اگر یك آلمانی بخواهد در تاریخ خصوصی خود خوب نگاه کند، علت رشد آهسته‌ی سیاسی و فقر ادبیات خود را پیش از لسینگ در نویسندگانی که دارای صلاحیت شده بودند پیدا می کند. آن ادبائی که حق تقدم داشتند ، آن دکترها و نویسندگان رنگ‌ورو- باخته که در سده‌ی هفدهم و هجدهم زندگی می کردند ، آنهایی که با موهای عاریتی و فضیلت فروشی‌های خود ، و سخنرانیهای دقیق‌شان ، در بین مردم و فهم‌مردم ، بین آزادی و انسان حائل شده بودند ؛ آن‌ها در دارالعلم کار می کردند . ولی آن دسته نویسندگانی که آن لیاقت‌ها و صلاحیت ها را دارا نشدند ،ادبیات‌شما را به وجود آوردند ... »

اما این منحصر به آلمان نبود. در خود انگلستان «شللی» با فکر و ذوق نوین و تند بروز کرد . این شاعر جوان در جوانی مرد . در حالی که فکر و احساسات او یك مبارز قوی در مقابل مفاسد زندگانی واقع شد و سرانجام پس از مرگ او به سود و خواص آثار او پی بردند .

به این ترتیب موضوع‌های نوین در فکر و ادبیات و هر رشته‌ی هنر ، هنرپیشگان را به طرف خود کشید . این تحولات مقدمه‌یی شد که حس و فانتزی را با عقل و تجربه مبادله کرده بنیان ادبیات معاصر را وضع کنند. کم کم نویسندگان به همه‌ی رنجوریها و مسائل مختلفه‌ی زندگی پرداختند . از طرف دیگر چون معانی و احساسات نوین در- خواست فرمولها و اسلوبهای نوین را می کرد ، چنانکه دیدیم مخصوصاً سده‌ی نوزدهم موقعیت خلق اسلوبهای متفاوت را پیدا کرد .

اما از آنجا که کشورهای اروپائی با هم بی ارتباط نبودند این تحول بسرعت کافی جلو رفت. طرز فکری و نقشه‌های نوین ذوقی در همه‌ی نقاط سرایت کرد. چنانکه دیدیم «وینیی»، شاعر فرانسوی از داستانهای تاریخی «والتر اسکات» متأثر شد. همین شاعر عیناً اتللوی شکسپیر را به نظم در آورد. همینطور در موضوع کار خود، نویسندگان به تقلید از یکدیگر رفتند: مثل اینکه نویسنده‌ی داستان «جنایت و کیفر»، داستایوسکی، قطع نظر از اینکه شرایط وقایع را به قضایای باطنی (subjective) مربوط می‌سازد به آثار لی‌تن (Lytton)، نویسنده‌ی انگلیسی، و هوگو نویسنده‌ی فرانسوی نظر داشته است. کورولین کو (korolienko) در داستان «یادگار-های یك جهانگرد» نویسنده‌ی «جنایت و کیفر» را فراموش نکرده است. همین شباهت را به نسبت با این داستانها در داستان «مهمانخانه» تورگنیف می‌بینیم جز اینکه زمینه‌ی داستان و طرز تعلیل در وقایع و اسامی جاهایی چند عوض شده است. مثلا در داستانهای نامبرده یك جا «راسکولینکوف» و یك جا دهقانی به اسم «آکیم» وجود دارد در صورتیکه در داستانهای دیگر همین اشخاص اسم‌های دیگر را دارا هستند.

این تقلیدی که نویسندگان از هم کرده‌اند، چه در اسلوب کار و چه در انتخاب موضوع، به اندازه‌یی واضح و از راه خود فهم شدنی است که از نظر بعضی از متفکرین فلسفی مآب (که از یك جهت به قضایای دنیائی نگاه می کنند و به ارتباط در بین قضایا نظر ندارند) همچو وانمود می‌شود که تحولات ذوق و احساسات ارباب هنر فقط به واسطه‌ی نفوذهای

خارجی این زندگانی بوده است . آثار هنری بعضی از نویسندگان در مقام تأثیرشبیه به‌یك‌عمل مکانیکی‌در ذوق واحساسات‌همکارهای خودشان اثر بخشیده است. راست‌است که بعضی از نویسندگان که از آنهااسم برده شد بنا بر شرایطزندگانی اجتماعی‌زمان خودظاهراًفکر و اسلوبی راپیروی‌نکرده‌اند و اثری‌هنری‌را نپسندیده‌اند .مثلا«وینیی» که‌در سده‌ی نوزدهم بسر می‌برده است و تلقینات دوره‌ی خود را اجرا کرده ، دور بنظر می آید که به احساسات‌شکسپیر دردوره‌های قدیم کلاسیك متمایل باشد . با وجود این در عمق تاریك این رمانتیك‌موجبات تأثیر شکسپیر رادرشاعرفرانسوی(با در نظر گرفتن وضع زندگانی اجتماعی وشکل استحصال آن در فرانسه) میتوان فهمید که چطور مثل وضعیات‌اجتماعی در زمان شکسپیر تقریباً همان احساسات را می‌بایست فراهم بیاورد .

انسان مجسمه نیست که جامد و بی حرکت‌در مقابل ضربت‌های حجار قرار بگیرد . چنین‌انسانی را فقط فیلسوف‌ها ، که سر سری بـه دنیائی که پراز مردمان فلسفه نشناس است نگاه می کنند ، آفریده‌اند . از این نظر گذشته همانطور که احساسات ما به همراه تأثرات ما همیشه وجود پیدا می کند ، تأثرات‌ماهم‌با احساسات ماست که مربوطمی‌شود . این یك تأثرساده‌ی عضوی بطوریکه علمای روانشناسی‌تعریف می کنند نیست .

منتها گاهی ذوق و احساسات هنرپیشگان از ارتباطهایی حکایت می کند که آن ارتباطها بطورگنگ شناخته شده در نظر مردمان ساده

همچو وانمود می‌شود که آثار خارجی بستگی‌یی با خود انسان ندارند، در صورتیکه قضیه به عکس است. وقتی که نویسنده‌ی معروف چینی «تین خان» از آثار شکسپیر تحریك می‌شود، وینیی صلاحیت بیشتر را برای تحریك شدن داراست، زیرا او به مناسبت‌های تاریخی واقلیمی به شکسپیر نزدیك‌تر است. ولی برای اینکه مطلب روشن باشد، در شکل عمومی خود که به رشته‌های مختلف هنر مربوط شود، مطلب را پیدا می کنیم:

چرا رپین (Repine) «ایوان گروزنی» را موضوع پرده‌ی نقاشی معروف خود قرار می‌دهد؟ چرا «سیلوستر»، نقاش فرانسوی، «لوکوست ونرون» را انتخاب می کند در پرده‌ی «لوکوست و نرون در حالتی که زهر را درباره‌ی غلامی بکار می‌برند»؟ در صورتیکه این واقعه‌یی است که زمان اتفاق افتادن آن را در سده‌ی نخستین میلادی باید در نظر گرفت و واقعه‌ی ایوان گروزنی هم، که پسرش را می کشد، مربوط به سده‌ی شانزدهم است. در حالیکه هر دو نقاش تا نزدیك به زمان ما زندگی کرده‌اند و به مناسبت اوضاع زندگانی اجتماعی ما، می‌باید احساساتی را دارا بوده باشند که بر طبق آن احساسات از وقایعی که در دوره‌های آنقدر قدیم اتفاق افتاده و مردمان قدیم را متأثر ساخته است، متأثر نشوند.

نظیر ایوان گروزنی و لوکوست ونرون است داستان «رستم و سهراب» که از باقیمانده‌های افسانه‌های میتولوژیك آریائی، در شاعر ما تأثیر بخشیده در جزو ادبیات حماسی ما جا گرفته است. جهت

دوراین تأثیر ، که عبارت از فاصله بیشتر بین زمان واقعه و زمان تأثیر آن در یك شاعر باشد ، در« کوهلین و کانلاخ » موجود است. درامی که باتلر ییتز ، (W B·yeats)شاعر ایرلندی ، ساخته است .

موضوع کوهلین و کانلاخ که‌اخیراً‌بزبان فارسی درآمده‌است* از جهاتی‌چند که خود مترجم‌از روی درام و اطلاعات وسیع خود شرح میدهد شباهت به رستم و سهراب دارد در ادبیات ما .

جز اینکه اساس داستان در نزدیکی‌های سده‌ی چهارم و پنجم هجری شاعر حماسه سرای ما را متأثر ساخته و در دوره‌یی که الان ما در آن زندگی می کنیم شاعرایرلندی را، در حالیکه شکل اجتماعی زندگانی در زمان این دو شاعر نسبت به هم خیلی اختلاف دارد . اما برای فهم چگونگی این تأثیر رپین ،سیلوستر ، وینیی ، تین‌خان و دیگران‌را درردیف‌هم گذارده می‌بینیم که بسیاری از وقایع وجود دارد که ما را به واسطه‌ی چگونگی خود متأثر می‌سازد در صورتیکه آن وقایع منحصر به یك زمان تاریخی نبوده ، یعنی ناشی از یك شکل زندگانی اجتماعی که مردم با آن‌زندگی می کرده‌اندنیست، فقط چیزی که هست در آن وقایع صفات مختلف انسانی از قبیل بغض و کینه و ترجیح خود بر دیگران و حسد و دو روئی‌و جستجوی سود شخصی، که همیشه به زندگانی اجتماعی ما چسبیده‌اند ، رل‌هائی بازی کرده‌اند

---

* کوهلین ، رستم ایرلندی . ترجمه‌ی مسعود فرزاد. مجله‌ی «مهر» هزاره‌ی فردوسی.

که ما در هر کجا و در هر زمان از آن متأثر می‌شویم.

مثلا مسموم شدن غلامی بینوا، کشته شدن پسری به دست پدر، در حالتی که پدر اشتباه کرده است، تا وقتی که پدر و پسر معنی خود را دارا هستند، تا وقتی که غلبه‌ی ظالم بر مظلوم در احساسات ما تأثیر می بخشد، از وقایعی بشمار می‌روند که اثر مخصوص خود را همیشه دارا خواهند بود.

بنا براین می‌توانیم یك قسمت از جذابیت آثار شکسپیر را (که سر شهرت وبقای او هم مدیون آنست) به‌همین قبیل وقایع مربوط بداریم. شاعر انگلیسی به مناسبت اوضاع اجتماعی زمان خود و بنابر احساساتی که او را به مبارزه بازندگانی برانگیخته است وقایع را از روی زمینه‌هائی انتخاب کرده که مشتمل براین صفات بوده‌اند. این کار را باید از زرنگی شکسپیر دانست. بعضی از نویسندگان موضوع‌های همگان پسند را برای کار خود پیدا می کنند، موضوع هائی که نه منظور نظر طبقه‌ی معین، بلکه منظور بیشتر مردم است، یا از راهی به زندگانی آنها مربوط می‌شود. مثل بیشتر نوشتجات شاو (shaw)و پیس‌های «مارسل پانیول».

کجا مردم با اسرار درونی زندگانی خود روبرو شده متصل چیزی را با احساسات خود می سنجند؟ کجا چیزهای اندوه آور وحوادث هیجان انگیز آنها را دیگرگون می‌سازد؟ جایی که احساسات خود را در آنجا می‌بینند. کشش دائمی مردم به‌طرف آن نقطه‌ی حساس است.

هر طبقه‌ازمردم موضوع‌هائی را می‌طلبند که‌با آنها بتوانند چیزی را در احساسات‌خود مرمت کنند. گاهی این منظور مشترك دیده‌می‌شود و آثاری که این منظور را بطور بهتر می‌رسانند در نظر آنها مقبول‌تر واقع‌می‌شوند. در صورتیکه وسیله‌ی هنری در دست داشته‌باشند، مثلا نقاش یا شاعر یا موسیقی‌دان باشند، میل می کنند یك تصویر شبیه به آنرا خودشان‌بوجود بیاورند. این قدرت ایجاد، یامیل به تقلید، که در هنرپیشگان هست یك مولودنسبی نسبت به تاریخ و احساسات‌خودشان است. بنا بر این ترجمه‌ی تین خان نویسنده‌ی چینی و ترجمه‌ی‌وینیی از شکسپیر، همینطور آثار دیگران که‌بنابر متأثرشدن‌از آثار واسلوبهای تازه‌بروی‌کار آمده، بوجود آمده است، به واسطه‌ی یك نفوذ خارجی بطور مکانیك نبوده، در جزو قضایای جامد و مجردمحسوب نمی‌شود، بلکه با احساسات آنها ارتباط کامل داشته است.

این شرایط داخل در جزو هیئتی است که هر شکل مخصوص اجتماعی (فئودالیسم یا غیر آن) را ترکیب می کند. در این صورت احساسات ناشی از این شرایط را می‌توان احساسات مشترك عنوان دادوتمایل‌به یك جهت معین را در طرز کار و احساسات هنر پیشگان، نه در نویسندگی در همه جا و در هر زمان پیدا می کنیم، بطوریکه فقط بنا بر تأثیر خارجی در ذوق و احساسات آنها نبوده باشد. مثل اینکه دکان Decamps ، نقاش‌فرانسوی که تا نیمه‌ی دوم سده‌ی‌نوزدهم زندگی می کرد، اساس‌پرده‌ی «دون کیشوت‌و سانچو»ی خود را ازروی

داستان نویسنده‌ی اسپانیولی ، سروانتس در سده‌ی شانزدهم ، بر داشته است . نقاش دیگر فرانسه ،«اوژن دلاکروا» ، تصورات شاعرانه‌ی دانته را به اسم « زورق دانته » نقاشی کرده است .

همینطور در عالم موسیقی وقتی که موسیقی‌دان گرجی ، مخولیدزه Mekhvelidze داستان شعری گرجی را به اسم «پوست ببر » به موزیک در می‌آورد ، یادیگران از فوست Fauste و دمن Demon موزیك می‌سازند.

درواقع به‌استثنای سازندگان «دمن» و «فوست» هیچکدام از این هنرپیشگان نسبت به موضوع‌هائی که برای کار خود از هم گرفته‌اند ، جهت تأثیر نزدیك را دارا نبوده‌اند . به این معنی که فاصله‌ی زمان تاریخی و زمان زندگی هر هنرپیشه نسبت به هنرپیشه‌ی دیگر ، که از او تقلید کرده است، نزدیك نبود ولی احساسات آنها به هم نزدیك بوده موافقت کامل را با هم داشته‌اند .

رشد و نمو همینگونه احساسات است که پیش از عوض شدن اوضاع اجتماعی ، در کشورهای دور یا نزدیک ، هنرپیشگان را از ذوق و احساسات یکدیگر متأثر ساخته به پیدایش شکل‌های نوین کمك می‌دهد، در صورتیکه در کشورهای دیگر آن شکل و اساس نوین به مناسبت عوض شدن مناسبات اجتماعی بوجود آمده است .

جهت دور این تأثیر در آثار هنری ما و بعضی از همسایگان آسیائی ماست که نه بواسطه‌ی رشد تاریخی ، بلکه بواسطه‌ی فهم و تمیز

تازه‌تر، که موافقتی بین ذوق و احساسات آنها و دیگران فراهم آورده است، قطعه‌ی شعر یا پرده‌ی نقاشی که به اسلوب جدید باشد، یا یك تکه موزیك را به شکل نوین خلق کرده است.

در این صورت چیزی به خود خواهی ما بر نمی‌خورد و عادات کهنه شده‌ی قدیم سدی واقع نمی‌شوند که اگر دیدیم اسلوبی منظور ما را مؤثرتر بیان می‌دارد آن را تقلید نکنیم. خواه از حیث موضوع، که بیشتر در آغاز هر نهضت فکری و ذوقی دیده می‌شود و آثار هنری را فقط از نقطه‌ی نظر موضوع عوض می کند، خواه از حیث فورم و طرز کار، که نتیجه‌ی فهم و تمیز عالی‌تر در دقایق باریك هنر است. این تأثیر همیشه به اندازه‌ی آن موافقتی خواهد بود که بین احساسات و ذوق ما و دیگران به حسب فهم و تمیز ما پیدا شده است. چنانکه همان نویسنده‌ی چینی، تین خان، که از او اسم برده شد. این نویسنده در پیس‌های اول خود از قبیل «شب در کافه» و «ناخوشی غربت» نتوانسته است نتیجه‌ی تربیت ژاپنی را، چون در ژاپن تربیت یافته بود، از روی فکر و احساسات خود مثل یك ورقه‌ی بی فایده جدا کند. ولی بعد از آنکه ادبیات خارجی به اندازه‌ی لازم در او اثر خود را بخشید، و فکر او را از هر حیث عوض کرد، احساسات او هم عوض شد. دانست که مصالح ادبی (مثلا در تئاتر) برای چه ساختمانی باید به مصرف برسد و بازیگران چه وقت ممکن است انصافاً سودمند واقع شوند. به این واسطه ادبیات خود را هم از حیث موضوع عوض کرد و هم از حیث فورم و چیزهای دیگر.

همین تأثیرات در ادبیات هند و عرب پیدا شد . ولی تاگور ، شاعر هندی ، اشعار خود را با وجود اینکه با احساسات تازه از حیث معنی وفق داد ، نتوانست آنرا با تمایلات تصوف‌آمیزی که داشت رنگ آمیزی نکند . جبران خلیل جبران ، شاعرعرب هم در طرز بیان پیشرفت کرد ولی به کنه این تجدد نرسید .

درصورتیکه در ادبیات ترك این معنی به‌شکل کامل‌تر انجام گرفت . اشعار «توفیق فکرت» نماینده‌ی دوره‌ی نوین ، در ادبیات آن کشور است ، او طرز وصف واسلوب شعر دنیایی را در اشعار خود پیروی کرد . درصورتیکه خیلی جلوتر از او «شناسی» Chinassi فقط میل زیاد به‌ترجمه‌ی اشعار خارجی داشت وبه‌این قوت کار نکرد.چون زمان زندگی «فکرت» بازمان زندگی او خیلی تفاوت داشت نتیجه‌ی این تفاوت هم درآثار فکرت بطور محسوس جلوه گر شد .

یکی از شعرا ونویسندگان ترك «نامق کمال»شاعر وداستان‌نویس معروف است که تا سال ۱۸۸۸ بیشتر زندگی نکرد ولی ثمره‌ی یك زندگانی نوین ادبی را در ادبیات زبان خود بجاگذاشت . کاری را که «ورتر» ، شاعر آلمانی ، با درام‌های خود در همین دوره انجام می‌داد یا «آلکسی تولستوی» با داستان تاریخی «سربریانی» جلوه‌گر می‌ساخت، نامق کمال هم با آثار نوین خود بروز داده بود . نمونه‌ی مطول ذوق سرشار او داستان معروف تاریخی به‌اسم «جزمی» است . همانطورکه «گل نهال» و «چوجوق» از پیس‌های خوب تئاتر او و

«واویلا» نمونه‌ی اشعار مؤثر او به‌سبک جدید بود .

اگر در طرز تفکر این شعرا و نویسندگان دقیق نشویم ، طرز کار آنها قابل ملاحظه است . درهمین دوره بواسطه‌ی متأثر شدن ادبیات ترك از ادبیات خارجی به‌آثار دیگر برمی‌خوریم که از آن نمی‌توان گذشت کرد . مثل داستانهای معروف «احمدمدحت» . این نویسنده ، مثل نویسندگان اروپا، در داستانهای خود اخلاق صنف‌های مختلف مردم را مورد آزمایش کار خود قرار داد . دیگری به‌اسم «احمد ناجی» ، که شوق زیاد به ترجمه‌ی شعرهای شاعر فرانسوی «سولی‌پرودم» داشت، با دیوانهای خود (مثل «آتش‌پاره» و «فروزان» وغیر آن) توانست خود را در ردیف شعرای متجدد داخل کند چنانکه «رجایی‌زاده» ودیگران ـ که بنوبه‌ی خود با دقت زیادکار می کردند ـ درست صدسال جلوتر از ما دست به‌کارهای دنیایی ودنیا پسند زده بودند و این هیجان ذوقی به‌زمزمه‌های محتضرین که هنوز از غزلهای «فضولی» ودیگران استقبال می کردند وقعی نمی گذاشت .

نظیر این تأثیر ، وچیزی از این بیشتر ، را در ادبیات گرجی‌ها باید دید . دراواخر سده‌ی هجدهم شعرا و نویسندگان گرجی به‌سبك و سلیقه‌ی خارجی آشنا شدند . در روی ساختمان کلاسیك ، که زور-آزمایی وجوانمردی مردمانی شجاع وخیال پرست و عیاش را نشان می‌داد ، خیلی از شعرای جوان که در رأس آنها «باراتاشویلی» قرار داشت دوره‌ی نوین ادبی رابه‌وجود آوردند . درهمین وقت بود که پس

از خاموش ساختن داغستان ومطیع کردن «شیخ شامل» شعرایی که از روسیه تبعیدمی‌شدند به‌این سرزمین‌می‌آمدندوبه‌این‌واسطه ادبیات کهن‌سال قدیم ،که بیش از هزار سال از عمر آن می گذشت ، با دقت‌بیشتر خود را باذوق واحساسات نوین (مخصوصاًرمانتیسم) آشنا ساخت. چنانکه «چاوچاوادزه» نماینده‌ی مهم این نفوذ واقع شد و درآثار «پاشاولا» مردم با عمق یك فکر وذوق زنده ،که اخلاق و عادات بومی را تصویر می کرد ، برخوردکردند .

این جنبش ذوقی در ادبیات آن سرزمین به‌خلق‌ادبیات‌کامل‌تر (ازحیث فورم)منتهی شد .اگر از طرفی‌شعرهای بلندپایه‌ی«روستاولی» شاعر سده‌ی‌دوازدهم،که‌یادگار دوره‌ی اقتدار و تسلط « تامارا » در سرتاسر قفقاز بود ، درجوار ادبیات مذهبی قدیم(مثل شهادت‌نه‌جوان «کولا»)تازگی نداشت از طرف دیگر ذوق و احساسات اهل طلب را فورم‌ها وموضوع‌های تازه قانع می‌ساخت . بعد از «نی‌نوشویلی» که چشم انداز او درآثارش زندگانی ساده وفقیرانه‌ی دهاتی‌ها بود ، نه‌فقط فورم‌های تازه‌در ادبیات‌گرجی‌پیداشدبلکه آثار ادبی«کیاچلی»و «تابیدزه» و «داواهاشویلی» وهمکارهای آنها خیلی از امتیازات نوین ادبیات جدید دنیایی را واجد شدند.این تکان ذوقی در ادبیات آن سرزمین ،که نتیجه تأثیر ادبیات اروپایی‌بود، بطوری خود را جلوه‌دار نشان داد که نه قابل مقایسه با ادبیات داغستان بود و نه با ادبیات تاجیك‌ها .

در داغستان مدتها بود که شعرای آن سرزمین با غزلسرایی و مرثیه سازی آشنا بودند. در واقع گرده‌ی آن را از روی ادبیات کهنسال فارسی می گرفتند. تا اینکه ذوق و احساسات عمومی عوض شد و کمك به‌پیدایش شعرای جدید داد. «صابربك» شاعر معروف داغستان شعررا به‌فهم طبقه‌ی‌سوم نزدیك ساخت. درشکل‌واسلوب‌نثر-نویسی تجدید نظر بعمل آمد. بطوریکه حتی در میان داستانهای نویسندگان نه‌چندان نامی هم به‌فورم نوین و شیرینی ذوق و بیان ادبی، که احساسات تازه را بیان‌می کنند، می‌توان رسید. مثل داستان «جنتین قبضی» که از آثار «یوسف بك وزیراف» است.

اما تاجیك‌ها خیلی از افغانها جلوترند. در ادبیات افغانی‌دلیل تأثیرهای‌خارجی، بعضی موضوع‌های تازه است که شعرای آن‌سرزمین نتوانسته‌اندبابیانی که‌درخور آن باشد، آن موضوعهارابیان کنند. بعلاوه فایده‌ی‌خصوصی آن‌موضوعهابیش‌ازفایده‌ی‌عمومی آنهاست. درصورتیکه درادبیات‌فارسی‌بیان‌شده‌ی‌تاجیك، مطلب عوض‌ممی‌شود. هرچند که‌از لحاظ‌هنر، ادبیات آن‌سرزمین ثمره‌ی‌نارسی‌است که‌سعی‌دارد تا دربیان و قدرت‌بیان‌خودموفق‌شده‌باشد؛ ازحیث‌موضوع قابل‌توجه‌است. مخصوصا از زمان قتل «حکیم‌زاده» نویسنده‌ی ازبك به‌این طرف در مطبوعات آن سامان مثل «آواز تاجیك» بعضی داستانهای کوچك ادبی رابه‌زبان فارسی می‌توان پیدا کرد که تا اندازه‌یی دلچسب نوشته‌شده‌اند.

بین ادبیات تاجیك وادبیات آذربایجان، از لحاظ سنجش

تاریخی ، ادبیات جدید ما قرار گرفته است .

در ادبیات ، و آثار دیگر هنری ما ، نفوذ ذوق وسلیقه‌ی خارجی از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم شروع شد . نه‌درادبیات ، بلکه اول‌دفعه در موسیقی ونقاشی : در موسیقی تکنیك علمی جنبه‌ی رسمیت را از نقطه‌ی نظر آموزش و پرورش به‌خودگرفت . نقاش‌ها هم در نتیجه‌ی مسافرت به‌اروپا اشتیاق‌زیادبه سواد برداشتن ازروی پرده‌های کلاسیك پیدا کردند .

در آغازسده‌ی حاضر که تحول بیشتری‌به‌واسطه آشنایی‌زیادتر با آثار اروپایی ، درذوق واحساسات ما به‌وجودآمد (ونباید در رأس آن‌نوشتجات «طالب‌اوف»نجارتبریزی‌مقیم«تیمورخان‌شوره»رافراموش کرد) موسیقی ماخواست‌باراهی که‌در دست داشت بیشتر پیشرفت کند اما فقط‌نظریه‌این که برحسب شکل میتوان آنرا «نظریه‌ی رابط» نامید، اخیراً برآن علاوه شد و آن این بودکه در روی اساس نظری قدما ، با در نظر گرفتن فوائد آرمونی و امتیازات دیگر موسیقی اروپائی، تجددی راکه نتوانسته است عملی کند فراهم بیاورد . با وجود این بعضی قطعات موسیقی که درمدت این‌دوره ساخته شده درخور ملاحظه است .

ولی‌نقاشی ازاین‌جلوتر رفت. این رشته از هنر ، از اول باعمل آشنا بود . آب ورنگ کاریهای «رسام ارژنگی» وپرده‌های روغنی اوو «میرمصورارژنگی» نمونه‌های نوین واستادانه‌ی ذوق واحساسات ما در

نقاشی محسوب می‌شوند. درصورتیکه ادبیات ما ، باوجودیکه از این دو رشته‌ی هنر ، بواسطه‌ی خواص خود ، با مطالب فکری زودتر آشنا شده است ومی‌توانست راه دقیقتر برای تحول خود بدست بیاورد ، آهسته وضعیف تحول یافته مخصوصاً درشعر ، خیلی با احتیاط وملایم جلو رفته است.

اول نمونه‌های ادبیات نوین ما درتئاتر بود که از زمانهای قدیم شکل کمدی وتراژدی آن بطرز علمی وابتدایی که داشتیم ، در میان ما رواج داشته است . جزاینکه نمایشهای «میرزا جعفر قراجه‌داغی» که اول به‌زبان‌ترکی درتفلیس‌نوشته‌شده بود (درسده‌ی‌نوزدهم) نمایشهای ادبی ما قلمداد می‌شوند : «خان‌لنکران»ومسیو«ژوردن» (که نسخه‌های خطی وخیلی قدیمی آنرا من خودم دربچگی خواندم) با مهارت و از روی ذوق رسا و آشنایی به‌تئاترهای دنیایی ساخته شده‌اند . جادو - گریهای «درویش مستعلی» و کج خلقی‌های «خان‌لنکران»،درمیان اهل حرم خود ، یك زبان جسور هجوی نسبت به‌اخلاق صنفی و عمومی است که در ادبیات‌ماسابقه‌ندارد .بعدها کمدی‌هایی که‌به‌توسط‌نویسندگان متفنن (Amateur) ما بیشتر نوشته شد یك پیروی از این اقدام بود که به تقلید از تئاتر اروپائی می‌رفت. مصالح اولیه این‌کار را نثر ساده‌ی «طالب اوف» و«میرزا ملکم‌خان» وبعدها «یوسف اعتصام‌الملك» آماده ساخته بودند. دربین‌بعضی‌پیس‌های‌نویسنده‌ی ناکام رضا کمال «شهرزاد» نماینده‌ی یك شناسائی وسیع در ادبیات اروپائی دیده میشود از قبیل

«عزیز و عزیزه »،« زردشت » و « خسرو شیرین » که در تهران نمایش داده شد.

زمینه‌ی هجو آمیز این نوع ادبیات را ،که از حیث فکر هم در ادبیات ما بسیار تازگی دارد ، در «افسانه‌ی آفرینش» صادق هدایت می‌توان بدست آورد . هدایت که در ساختن داستانهای کوچك بیشتر کار می کند قطع نظر از اینکه اساساً بدنبال فانتزی می‌رود ، اول کسی است که توانسته است در کار خود موفق شده ، با مجموعه‌های معروفش از قبیل : «سایه‌روشن» و«زنده بگور» یك تصویر دقیق از اخلاق و عادات عمومی ما بمابدهد . اگر بعضی آثار از این نوع را علاوه کنیم داستانهای کوچك جمال‌زاده «یکی بود یکی نبود» و« فریتز » و بعضی داستانهای دیگر به‌قلم سعید نفیسی است .

تاثیر دیگر آثار اروپائی در ادبیات ما، بطور غیر منظم و ناقص درطرز واسلوب شعر است : پیش از همه چیز ترجمه‌ی کمدیهای مولیر است که‌در آثار شعری‌ماروی‌خودرا به مانشان‌می‌دهد. بعضی‌از مؤلفین‌این قبیل‌اشعارر انقل‌کرده‌اندولی‌اشعار این‌پیس‌ها نارس وخنك وبه‌اندازه‌ای عامیانه است ، مثل اینکه فقط برای تفنن وگذران وقت‌سروده‌شده‌اند. جلوه‌ی‌باقوت‌این‌تحول‌در اشعار علی‌اکبر دهخدا‌است که‌در روزنامه‌ی صوراسرافیل انتشار یافته است . دهخدا نه فقط مثل شناسی شاعر ترك(که مؤلف مثلهای ترکی به اسم «ضروب امثال مجموعه سی» است) مثلهای فارسی را به اسم «امثال وحکم » جمع آوری کرده ، بلکه روش نوین

احساسات اجتماعی را برای دسترس عوام در قطعات نثر و شعرهای نخستین خود، که به زبان طبقه‌ی سوم است، نشان داده است.

یکی از شعرهای این صنف منتها با خصایص دیگر «سیداشرف» شاعر گیلانی است. سید که از حیث افاده مرام «صابر بك» در زبان فارسی است، با کنایات معنی دار خود و با زبان طبقه‌ی سوم، مثل «گل زرد» ریحان، به همه گوشه‌های خوب و بد زندگانی اصناف و طبقات زمان خود پرداخته است.

در ضمن این جریان «ایده آل» میرزاده‌ی عشقی خواسته است که طرز وصف و اسلوب اروپائی را پیروی کرده باشد. جز اینکه در فورم و طرز وصف و حتی روش بیان بطوری که لازم بود، موفقیت نیافته است.

با وجود این «ایده آل» و بعضی از آثار دیگر او نماینده‌ی ذوق سرشار و شوریدگیهای کسی است که می‌تواند عنوان شاعری را دارا باشد. در خصوص فورم شعری هم گذشته از تقلید از «افسانه» یك آزادی را شبیه به آزادی کلاسیك در اروپا (با مخلوط کردن وزنهای مختلف) در نظر گرفته است: چنانکه در «کفن سیاه». نارسایی که در افکار میرزاده هست (و آن تقریباً صفت عمومی افکار همه‌ی نویسندگان و شعرای ماست) نداشتن پرنسیپ و نظر معین است.

از اشعار این شاعر گذشته از بعضی قطعات نمی‌توان یاد آور نبود: قطعه‌ی «کبوتران من» که «بهار» را به تقلید از روش نوین برده است. بعضی قطعات از «وفا»، فرزاد، خانلری، بانو پروین، ایرج میرزا، بهروز، دولت آبادی، ادیب الممالك و دیگران. همینطور قطعه‌ی

«برادرزادگان من» که حیدر علی کمالی آنرا به اسلوب وصیت نامه‌ی «میرزا جهانگیرخان» ساخته است. وخود وصیت‌نامه، تنها نقطه‌ی روشن و جلوه‌دار این صنف اشعار در تمام دوره‌ی مشروطه است. در بین شعرهای خانلری (ناتل) در حالتی که نجابت الفاظ و ارزش کلاسیك آن به منزله‌ی سدو مانعی حفظ شده است قطعه‌ی «ستاره‌ی صبح» دلچسب وحساس است. ازشعرهای فرزاد آنچه به‌زبان انگلیسی بیان شده است بیشتر تازگی دارد. درقطعات فارسی‌خود، اوبه آن اندازه که در داستان کوچك «سیب ترش» خود پیش رفته است نخواسته است باجرئت پیش برود.

رویهم رفته ادبیات شعری ما شور وجرئت کافی برای در هم شکستن سدهای قدیم (مقررات کلاسیك) به‌خرج نمی‌دهد. بیشترموافقت باآثار خارجی در سر موضوع هایی است که از آن حیث هم چندان جلو نرفته است. البته اثر کوچك «رازنیم شب» محمد مقدم که یك قسم شعر منثور به اسلوب امریکایی است از این بین مستثنی است. این اثر بالاتر از فهم واحساسات عمومی ساخته شده است.

اگرشعری که‌ازهرحیث تازگی داشته باشد، درادبیات ماجلوه‌گر شود نباید رواج آنرا، به واسطه‌ی عقب ماندگی‌هایی که در ادبیات ما هست، در مقابل ذوق واحساسات عمومی چشم‌براه بود. فقط ازقطعه‌ی «ای شب»، که از حیث فورم من‌خودم هم به‌آن‌چندان اعتقاد ندارم، بارها تقلید شده و نفوذی را از خود در ذوق واحساسات مردم نشان

می‌دهد که شاید تاآن اندازه‌ها هم مربوط به شناسایی ازروی بصیرت نباشد.

در میان بعضی انتقادات اگر از متانت ودقت قلم محمد ضیاء هشترودی(که . ادبیات معاصر را تحت مطالعه درآورده است)بگذریم انتقادات وپیشنهادهایی که بطور نظری در خصوص تجدد ادبیات ما می‌شود ،اساس مطالعات خود را فقط از روی مقررات کلاسیك وآثار ادبیات‌قدیم فارسی وعربی گرفته ، با مقدماتی‌تصوری‌وفلسفی مآب که‌با جریانهای جدید ادبیات دنیائی آشتی وآشنائی ندارد ، به آن چاشنی می‌دهد- بدون بصیرت علمی درخصوص علل اجتماعی انواع ادبی و اسلوب‌های پیدا شده در آن .

در واقع انتقادات ما تعبدات قدما را می‌خواهد بر ذوق و فهم جوان‌ها تحمیل کند . با وسایل انسان‌های سده‌ی چهارم هجری منظور ومقصود انسانهای سده‌ی بیستم میلادی را تعقیب‌کرده باشد . زیرا آن موافقت اساسی با ادبیات دنیائی که لازم است هنوز کامل نشده ، بنا بر قضایای اجتماعی وطرز اقتباس و افاده‌ی ما ازدیگران در کاررشد ونمو است.

بنابراین تأثیر آثارخارجی(آثارهنری) درذوق واحساسات ما بر طبق تأثیرات ساده‌ی عضوی صورت‌گرفته است ،که برحسب خواص عمومی تأثرات (شدت و ضعف و اندازه‌ی وضوح آنها) همینکه از چیزی متأثر شدیم بواسطه‌ی اینکه از آن تأثر چیزهایی درنظر تجسم

می‌یابد احساساتی هم به مناسبت آن تجسمات درما تولید شود. مثلا بین دو آهنگ که به‌گوش ما می‌خورد براثر تجسمات متفاوت یکی‌از آن دو آهنگ را بیش ازدیگری بپسندیم. بلکه گاهی این‌تجسمات حاکی‌از احساسات قبلی است که نمی‌توان در خصوص آنها به تجسم ساده‌ی معرفةالروحی قناعت کرد زیرا طرز فکر وعقاید ما در آن دخالت داشته است، بطوریکه ازاین راه برای احساسات خودمان به استقلالی نسبی (نسبت به‌احساسات قبلی‌تر) می‌توانیم قائل شویم.

این نظریه نه فقط نظریه‌ی این دسته ازمتفکرین را هم (که همه‌ـ چیز را با دنیای خارجی می‌سازند) فلسفی وقبول نشدنی قرار می‌دهد، بلکه با پی بردن به اساس تئوریك فکر انسانی به نفوذ و دخالت انسان درآثار خارجی پی می‌بریم. برطبق این اساس انسان نه فقط موادی را ازطبیعت می گیرد بلکه‌درآنهاازروی میل خود تصرفاتی‌هم می کند.

بنابراین درهرگونه نفوذ وتأثیر آثار خارجی قضایای حاصله (احساسات تولید شده درهنرپیشگان) ونتیجه‌ی موافقت یا عدم موافقت احساسات خود آنها را می‌باید در نظرگرفت. تردیدی نیست که هنرپیشگان احساسات خودشان را بیان می کنند. ازاین راه است جلوه‌ی خودآنها دربعضی از آثارشان. چنانکه «شوتاروستاولی» در «مرد درپوست ببر» وهمین‌طوردیگران. «شوتا» آن جوانمرد، خودش می گوید «شاعر باید توانائی و ذوق شاعرانه‌اش را برای معشوقه‌اش بکار ببرد» مثل این عبارت است عبارت «فولبر»: «پیش ازهرچیز آدم باید برای خودش

چیز بنویسد» مثل اینکه«روستان»نظر بلندی خود را در«سیرانودوبرژاك» بیان می کند.

ادبیات لیریك مِحسوس‌ترین نماینده‌ی احساسات انسانی است. ریشه‌ی همه‌ی شهوات که احساسات عالی‌مرتبـه را واسطه می‌شوند در شوریده‌ترین اشعارصوفیانه جلوه‌گراست که ارتباط شدیدترخود را با زندگانی می‌رسانند. دراین صورت اگر «واگنر» اساس اپرای «هلندی پرنده» خود را در کشتی از زبان ملوانان شنیده و گرفته باشد، برداشت او نتیجه‌ی یك تأثر بطورساده ، وازراه‌گوش انجام‌گرفته نبوده ، بلکه احساسات او برای موافقت بـا آن چه برای او ممکن بوده است نقل کنند ، پیش ازوقت حاضر بوده است.

هنرپیشه‌یی نیست که بنابر احساسـات خـود، انتخاب نکند. هنرپیشگانی که سلیقه‌ی خود را ازحیث انتخاب موضوع با پیروی از فورم واسلوب تازه عوض‌نکرده یا به‌زحمت عوض می کننـد محکوم احساسات قبلی خود بوده‌اند. چنانکه «دانته» تمایـلات مذهبی‌اش را بالاخره در «کمدی الهی» خود نشان میدهد ، و«میلتن» با وجودی که در دوره‌ی زندگانی نوین اقتصادی انگلستان زندگی می کرد، در داستان «بهشت‌گمشده» خود نتوانسته است (چون طبقه‌ی جدید برطبق منافع خود درمقابل کلیساگذشت‌هائی داشت) شیطان را به‌معنای مذهبی آن‌در نظرنگیرد. «هندل» موسیقی‌دان معروف هم با وجود زندگی درانگلستان جدید همیشه چیزی به مسیحیت بدهکار بود. قطعه‌ی «اسرائیل درمصر»

و «سرودهای مذهبی» (Oratorio) این دین را ناچار می‌بایست از گردن او بردارند.

چه وقت هنرپیشگان عموماً با یکدیگر موافقت خواهند داشت؛ بطوریکه اسلوب وسلیقه‌ی معین مورد قبول ذوق واحساسات آنها واقع شود؟ وقتی که احساسات آنها از یك جنس بوده، عناصر متشکله‌ی آن عبارت ازجزء جزء احساسات هم جنس اصناف و طبقاتی باشد که خودشان در جزو آنها قرارگرفته‌اند. معلوم است احساسات اصناف و طبقات مختلف، هر کدام درحوزه‌ی خود، درموقعی هم جنس شناخته می‌شوند که شرایط معین اجتماعی آنها را به وجود آورده ومتمایز ساخته باشد. زیرا، چنانکه دیدیم، هیچگونه احساسات وشخصیت‌های حاصله ازآن بطور مجرد وذاتی وجود نداشته، بلکه حائز ارزش اجتماعی خود بوده، یعنی به اقتضای تاریخی زمان خود مطابقه داشته است. بعبارت دیگر نتیجه‌ی فعالیت‌های گوناگون انسانی در مقابل طبیعت بوده است که زندگانی دسته جمعی انسان هم در جزو آن قرارگرفته است. قضایایی که در طبیعت اتفاق می‌افتد با خود طبیعت و قضایائی (phénomenes) که در زندگانی دسته جمعی انسان بوجود می‌آید با خود انسان ارتباط دارد. چطور شکل ارتباط فیمابین عوض می‌شود، احساسات انسان هم برطبق آن عوض می‌شود وجنسی معین را ازخود جلوه می‌دهد.

برای فهم این ارتباط، که نتایج حاصله‌ی از آن مقصود است،

هنرپیشگان را ازهرصنف وطبقه که هستند تشخیص داده در مقابل سود و زیانی که زندگانی جمعیتی برای آنها فراهم داشته است می گذاریم . زمینه‌ی احساسات یکجور ومعین آنها که چه چیز را پسندیده‌اند ازطرز استحصال و درخواستهای مختلف اجتماعی بدست می آید . مثلا در زمانیکه طبقه‌ی دوم درفرانسه بروی کار آمد ، ازطرفی نتیجه‌ی وضعیت نمو احساساتی دراصناف و طبقات بود که از حالت شکست و عجز و کوششهای بی ثمر انسانی حکایت می کرد. ازطرف دیگر تصورات و آرزوهای مردم ازقید تعبدات کلیسائی آزاد شده جا برای ایدئولوژی تازه باز کردند ، بطوریکه خواهی نخواهی رمانتیزم نتیجه‌ی حتمی آن واقع شد.رمانتیزم بازگشت آرزوهای آزاد شده‌ی انسانی بطرف قهقرا بود ، عنوانی بود که به‌وضع احساسات و رنجوری‌های آن زمان داده می‌شد. در زمان «روسو» و«سن پیر» طبقه‌ی‌به‌روی کارنیامده با جرش‌و جلائی که داشت مغلول بود. میل به تنهایی و دوری از مردم جز نفس سرد ومدید که ازعمق‌دردهای درونی‌انسان بیرون می آید چیزدیگرنبود. درصورتیکه درزمان «شاتوبریان» که بورژوازی فرانسه به روی کار آمده بود ، بواسطه‌ی آرزوهای نامحدود خود ومحرومیت‌ها وموانعی که درمقابل زندگانی مردم فرانسه می‌گذاشت اطراف خود را مالامال از نفس‌های سرد می‌ساخت . قضایای اجتماعی این دوره حتماً می‌بایست درادبیات و آثار دیگرهنری تأثیر کند. به این واسطه ادبیات فرانسه بار دیگربا نومیدی و گوشه‌گیری وبدبینی‌های بی‌جا هم آغوش شد.به همان

اندازه که شاتوبریان طرفدار گوشه‌گیری بود «وینیی» حس تکبر و صفات دیگر را به آن ضمیمه می‌ساخت: در قطعه‌ی «موسی» ترک راهنمائی مردم را می کرد و در قطعه «مرگ گرگ» می خواست که مشقات زندگانی را تحمل کرده در مقابل تقدیر، بقول خودش، بمیرد.

احساسات مختلف‌الجنس این دوره را بر طبق قضایای اجتماعی این دوره می‌توان بخوبی تشخیص داد: تا وقتی که ماشین و کارخانه به اندازه‌ی کافی ترقی نکرده بود و به این واسطه طبقه‌ی به‌روی کار آمده بکلی نمی‌خواست نسبت به کلیسا بی‌اعتنا باشد، تناقض فکری لامارتین و هوگو کاملا معنی داشت. لامارتین، درعین حال که بار احساسات نوین را به‌دوش می کشید، از تقدیرهای آسمانی گله مند بود. هوگو در داستان «بینوایان» خود در یکجا، هم متوجه گرسنگی و علل و نتایج آن بود و هم خدا و وجدان انسانی را با هم اتحاد می‌داد. ولی پس از اینکه کارخانه و ماشین توسعه یافت و در خواستهای اقتصادی، مردم را بکار بیشتر دعوت کرد، رمانتیزم ادبیات فرانسه را وداع گفت. هوا و هوسهای زمام گسیخته‌ی این مکتب به ناتورالیزم زولا و رئالیزمی که درخور آن بود منتهی شد. زولا از کسانی بود که برای رهائی از ناتوانی‌های زندگانی، جوان‌ها را به کار تشویق می کرد. درخصوص احساسات رمانتیک همین دوره در ادبیات فرانسه وانگلستان است که باید گفت هنر واحساسات بکار رفته در آن به مصرف دردهای درونی ما می‌رسند. آثار غم آور هنری که از انسان مجسمه‌ی غم و سستی می آفرینند و او را به مشقات زندگانی تسلیم

می‌دارند نتیجه‌ی حتمی ارتباط‌های معین با زندگانی اجتماعی‌بوده‌اند. اگر روزی ابزاری بکار نخورد ، باید فکر کرد که روزی به کار مردم می‌خورده است. بیشتر در هنگام عجز و ناچاری است که زیبائی‌های هنری را بیچارگی‌های ما قدر وقیمت می گذارند. همین طورزیبائی‌های احساساتی که جنس معین خود رادراصناف وطبقات معین خریدارداراند، زیرا که هنرو احساسات ما دوچیزازهم جدا و درعین حال بهم‌پیوسته‌اند. بعلت اینکه هر دو از یکدیگر متأثر شده و هر کدام یکدیگر را تکمیل می کنند. هنرپیشگان سعی دارند که درهمه حال زندگانی را بر وفق دلخواه و احساسات خود درآورند ، چون نمی‌توانند می‌خواهند که احساسات خود را مرمت کنند. سابق براین احساسات اصناف و طبقات مردم از ارتباط‌های دیگر حکایت می کردند. به‌اینواسطه ملتهای قدیم وسایل دیگر (ازقبیل شعرهای حماسی و شعرهای مفاخرت آمیز) برای ترمیم خرابی‌های احساسات خود بکار می‌بردند .دریك زمان این وسیله رنگ دیگربخودگرفت. بقول «تن» همین که یونان ضعف خود را حس کرد تراژدی‌های « اوری‌پید » بوجودآمدو مقامی را درمقابل‌احساسات مردم پیدا کرد . همین طور در موقع دیگر ورزش‌های بدنی اهمیت یافت. اندام زیبای پهلوانان، ذوق برای تشخیص زیبائی‌های بدن‌انسانی را به نقاش‌های یونان داد . ولی«تن»این ذوق سرشار را با قضایای اجتماعی دوره‌های خود از راه علمی تطبیق نمی کند. آیا درنتیجه‌ی‌چه در خواست هایی آنهمه پهلوان ، برای نیرومند شدن خود به

تمرین‌های بدنی بپردازند؟ ودر نتیجه‌ی آن، زیبائی‌های بدن انسانی مدل‌های معین خود را درمقابل ذوق واحساسات نقاش‌ها بگذارد؟ برای چه آنهمه حماسه خوانی‌ها وتعزیه‌گردانی‌ها؟! اگر «تن» به این دقت رسیده بودبه این مطلب هم می رسید که احساسات معین هنرپیشگان چگونه نتیجه‌ی ارتباط‌های معین بوده است . وقتی که این هم‌جنسی درذوق واحساسات دوره‌ی معین پیدا شد، تمایل به‌جهت‌معین، نتیجه‌ی بعدی محسوب می‌شود، به این معنی که بعد ازپیدا شدن نتیجه‌ی اول(موافقت فیمابین بواسطه‌ی احساسات هم‌جنس) است که وقوع پیداکرده است. مثلاتمایلات معین دوره‌های کلاسیک ناشی ازشور واحساسات افراد و دستجات بود برای حفظ شئون ومقررات کلیسا. چنانکه اگرکارهای عمده‌ی نقاش‌های آن دوره را درنظربگیریم هرچیز بخرج مذهب گذاشته شده است .پرسناژ-های نقاش‌ها دارای پر و بال پرندگان ومشغول به کارهای‌اعجاب‌انگیز و ساحرانه‌اند . بعضی از آنها بر بالای سر انسانهای نورانی حرکت می کنند. چنانکه درپرده‌های «موریللو» و«رامبران» و کلاسیک‌های دیگر. دربین آثار رامبران فقط چند پرده مثل «گردش شب»و«اتاق کارنقاش»و «شمایل‌زن » و در بین آثار موریللو « بچه‌هائی که پول دارند»و«گدای کوچولو » است که بازگشت احساسات آنها را به زندگانی خودشان می‌رساند. بعکس پس ازانحلال این دوره ، که از اهمیت مذهب دراروپا کاست وتمایلات عمومی عوض شد ، پرسناژها هم ازداشتن پر و بال و کارهای خارق‌العاده معاف شدند ، زیرا طبقه‌ی به روی کار آمده که

حکومت یعنی قضاوت خود را به دست داشت، بجای وقع گذاشتن به کلیسا و مسیحیت برطبق منافع خود مجبور شد که مطالب مخصوص و مربوط به تاریخ و نژاد وملیت را قوت بدهد. به این جهت مطالبی به‌روی کار آمد که نتایج آن مردم را به احساساتی ازجنس دیگر مشغول داشت. اگر از حیث موضوع، پرده‌های نقاشی این دوره را با پرده‌های کلاسیك بسنجیم می‌بینیم که تمایلات دینی چطور در مقابل تمایلات ملی و رمانتیك رو به مستهلك شدن است . به این معنی که احساسات این دوره عوض شده و به این واسطه تمایلات ناشی از آن هم عوض شده است. عموماً به مطالبی متمایل‌اند که برای حفظ اساس زندگانی نوین به نفع طبقه‌ی ذی نفع به‌کار می‌رود. نمونه‌ای چند از پرده‌های نقاشی این دوره پرده‌ی «آخرین فشنگ‌ها» و «قبرستان سن پریوا»ی «دونویل» است که با تمایلات مخصوص این دوره تماس زیاد دارد . برحسب این تمایل «ژرار» شروع به ساختن وقایع تاریخی کرد. نقاش دیگر به اسم «اوراس ورنه» اساساً به ساختن صحنه‌های جنگی پرداخت: «تصرف او به‌ی عبدالقادر ». درمقابل کارهای معروف «لرمیت» نقاش منظره ساز «شفر» که دراوایل کارخود به رمانتیزم متمایل بود پرده‌ی «زنهای سولی‌اوت» را به نمایش گذاشته بود . حتی در بین کارهای «لوئی داوید»، «مرگ مارات» هم باتمایلات دوره‌ی‌خود مطابقه می کرد. «ژول دالو» سنگتراش معروف «مظفریت جمهوری» خود را نمونه‌ای ازاین تمایلات قرار می‌داد. همین تمایل بود درادبیات وموسیقی. اگر به کارهای «برلیوز» ،

«واگنر» «شوبرت»، «لیست» وسایر موسیقی‌دانهای رمانتیك مراجعه شود. «واگنر» مخصوصاً موضوع کار خود را از داستانهای اساطیری و ملی آلمان می گرفت ، چنانکه «گلینکا» موضوع اپرای «روسلان» خود را . ولی درمیان‌ملت‌های تازه به‌روی کار آمده این تمایلات رابطه‌ی واضح‌تر را با احساسات هم‌جنس‌دوره‌ی‌معین‌نشان می‌دهد: شعرهای حماسی «آکاوالا» که منظومه‌ی ملی فنلاندی را مشخص می‌دارد، براثر این تمایل است که در ابتدای سده‌ی نوزدهم از زبان خوانندگان (که تا آنوقت با چنگ می‌خواندند و می‌نواختند) جمع آوری شد. «لانگفلو» شاعرمعروف آمریکائی‌این‌تمایل را با سرود های « هیاواتا » وبعضی اشعاردیگر خود ناچاربودکه ابراز بدارد. حال اگردراین دوره به تمایلاتی‌مخالف برخورد کنیم ، ازاحساساتی که به‌اقتضای اجتماعی‌دوره‌ی خود تولید شده‌اندمستثنی نمی‌شوند، زیرا که دریك زمان وبه حسب یك ارتباط معین بوجود آمده‌اند. چنانکه «بایرون» و «شللی» هردو در دوره‌ی رمانتیك ولی نقطه‌ی مقابل هم بودند. (بایرون می‌خواست که نقطه‌های روشن زندگانی خود را روشن‌تر داشته باشد ، درصورتیکه دوست ناکامش سعی داشت که تاریکی‌های زندگانی خودومردم را روشن بدارد). همین طور اشعارهجوآمیز ژوونال Juvénal در روم قدیم ولحن مسخره‌ی «گوگول» در «ارواح مرده» . اگرمطالب داستان ارواح مرده و اشعار ژوونال و داستان دون‌کیشوت سر وانتس وهجویات «سوویفت»، در انگلستان، واشعارشللی را در ردیف هم‌بگذاریم‌بستگی معین راهر کدام

از آنها با احساسات هم‌جنس دوره‌ی خود دارا خواهند بود. ازمیان تمایلات دوره‌ی معین است پیدایش احساساتی که با احساسات دوره‌ی خود مخالفت می‌ورزند، درهر رشته ازهنر. اگر اپرای «روسلان و لودمیلا»ی «گلینکا» و «دریاچه‌ی قوها»ی چایکوفسکی و پوئم سمفونیک‌های «کورساکوف» را با قطعاتی که بعد از آنها بوجود آمده است، مثل هجدهمین سمفونی «خولخوز» و پنجمین سمفونی «شوستاکویچ» مقایسه کنیم، تفاوت و تحول این تمایلات را بخوبی می‌بینیم.

همین تمایلات است که شخصیت‌های کوچك کوچك را در اصناف وطبقات دوره‌های معین متمایز می‌دارد. اسلوب‌های هنری که به‌توسط شخصیت های بزرگتر (قوی‌تر) به‌روی کارمی آید نتیجه‌ی شخصیت‌های کوچك کوچك (به حسب تمایلات معین بوجود آمده) بوده، دلیل بر اینند که احساسات اصناف و طبقات مختلف هر کدام روش معین‌را پیروی می کنند. از این قرار شخصیت های بزرگ، که موفق به خلق اسلوبهای نوین هنری می‌شوند، شخصیت‌های کوچك کوچك‌را تکمیل می‌دارند. ریشه‌ی این شخصیت‌ها، در اصناف و طبقات هر دوره معین وجود دارد. چون هنرپیشگان هم ازمیان اصناف و طبقات معین بیرون می آیند و پیروی که از یکدیگر می کنند درواقع از تمایلات و شخصیت خودشان است. برای «برلیوز» به‌زحمت تمام نمی‌شد و چندان نیازمند به‌اقتباس از «بایرون» نبود درموقعی که‌سمفونی خودرا تمام‌می کرد. همین طور «شوبرت» در «لید»هائی که ساخت بازحمت کمی حالت رمانتیك در آنها

فراهم آورد. زیرا که هردو در دوره‌یی بسر می‌بردند که شرایط زندگانی اجتماعی حالت رمانتیك را درذوق واحساسات آنها می آفریده‌است. هردوهنرپیشه نماینده‌ی شخصیت هائی نزدیك بهم بودند که نمایندگان کوچك کوچك آن در اصناف وطبقات مردم وجودداشت. مثل اینکه «ژوکوفسکی» و دیگران نماینده‌ی شخصیت‌هایی بودند که رمانتیزم‌را در ادبیات زبان خود معرفی کردند، تااینکه شخصیت قوی‌تر، «پوشکین» آن‌را تکمیل کرد. نزدیکی شخصیت‌های این‌هنرپیشگان است که علت‌اساسی‌رواج اسلوبهای نوین‌هنری را (در اروپا) درنظر ما روشن می‌دارند. بخوبی می‌بینیم که‌هنرپیشگان نه بواسطه‌ی‌تأثر محض از آثار هنری همکارهای خودشان(برطبق‌تصورات‌فلسفی‌مآب)بلکه بواسطه‌هم‌جنسی‌دراحساسات وتمایلات‌معین، که‌شخصیت‌هارا بهم نزدیك می‌دارد، دریکدیگر تأثیر بخشیده‌اند. به همین جهت است که «ژیروده» عیناً موضوع یکی از داستانهای «شاتوبریان»را اساس‌پرده‌ی«تدفین آتالا»ی خودقرار میدهد، یا «لتیر»، «مرگ‌ویرژینی» رامی‌سازد. همین‌طوردرپیروی ازاسلوب‌های مختلف: اگر «سگانتینی»، نقاش ایتالیایی، اسلوب دیویزیونیزم Divisionnisme راپیروی کند، یا«چخوف»تااندازه‌ای با«تورگنیف» درطرزوصف همعقیده شود؛ درواقع هرکدام ازیك شخصیت عمومی پیروی کرده‌اند. چنانکه شعرای ماتا مدت هزارسال به‌دنبال‌موضوع‌های معین عاشقانه «خسروشیرین»، «شیرین‌وفرهاد» و«لیلی‌ومجنون»رفته‌اند. حتماً کمتر صاحب‌طبعی دراین دوره یافت می‌شود که لیلی و

مجنون را (درقالب مثنوی) برای هنرنمایی خود انتخاب کند. زیرا که شخصیت‌های ما تا اندازه‌ای براثر تمایلات و احساسات ما (که نتیجه‌ی چگونگی رشد تاریخی و عوض شدن فکر و ذوق ما از راه ارتباط با ایدئولوژی ملل دیگر است) عوض شده و تقلید از این چند موضوع عاشقانه، که اسم برده شد باقضایای اجتماعی دوره‌ی ما مطابقه نمی کند.

اگر هیچ غلبه و شکستی نبود و احساسات و تمایلات ما عوض نمی‌شدند، شخصیت‌های ما هم عوض نمی شد و هیچ چیز هم به رنگ دیگر در نمی‌آمد. از هر حیث عوض شدن، فرع بر این است که احساسات و شخصیت‌های کوچك کوچك ما از هر حیث عوض شود.

اما کدام یك از احساسات ما هستند که خواص بیولوژیك خود را دارا نبوده، فایده و لذتی را برای بدن و زندگانی بدن ما درخواست نکنند؟

طهران ۹ آذرماه ۱۳۱۹

پنج مقاله در شعر و نمایش

۱

شاعر جوان

این ساختمان را که می‌بینی «افسانه»ی من در آن جا گرفته است یك طرز مکالمه‌ی طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد ، شاید برای دفعه اول پسندیده‌ی تو نباشد، اما به اعتقاد من از این حیث که می‌تواند به «نمایش» اختصاص داشته باشد ، بهترین ساختمان است .

برای همین اختصاص، همانطور که سایر اقسام شعر هر کدام اسمی دارند ، من ساختمان خود را «نمایش» اسم گذاشته‌ام و جز این هم شایسته‌ی اسم دیگری نبود .

اگر بعضی ساختمان‌ها ، مثلا مثنوی ، به واسطه‌ی وسعت خود در شرح یك سرگذشت یا وصف یك موضوع، تراکمی آزادی و رهایی

می‌دهد تا بتواند قلب تو با هر ضربت خود حرکتی کند، این چندین برابر صاحب آن مزیت است.

این ساختمان آن‌قدر گنجایش دارد که هرچه در آن جا دهی از تو می‌پذیرد: وصف، رمان، تعزیه، مضحکه، هرچه بخواهی.

این ساختمان از اشخاص مجلس تو پذیرایی می‌کند، برای آن‌که آن‌ها را وامی‌گذارد در یك یا چند مصرع، یا یکی دو کلمه، از روی اراده و طبیعت، هرقدر بخواهند صحبت بدارند. هرجا خواسته باشند سؤال و جواب خود را تمام کنند، بدون آن که ناچاری و کم وسعتی شعری آنها را به سخن درآورده باشد. درحقیقت در این ساختمان، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن همه تکلفات شعری.

چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است، همان رعایت معنی و طبیعت است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را بطور ساده جلوه بدهد. البته من وقتی که نمایش خود را به این سبك تمام کرده به صحنه دادم نشان خواهم داد چطور و چه می‌خواهم بگویم. اما حالا شاید بعضی تصورات کوچك کوچك نتوانند به تو مدد دهند تا تفاوت این ساختمان را با ساختمان‌های کهنه بشناسی؛

نظریات مرا در دیباچه‌ی نمایش آینده‌ی من خواهی دید. این «افسانه» فقط، نمونه‌یی است.*

---

* مقدمه‌ی نخستین چاپ «افسانه» در روزنامه‌ی «قرن بیستم» میرزاده‌ی عشقی.

۲

چیزهایی که قابل تحسین و توجه عموم واقع می‌شوند اغلب اینطور اتفاق افتاده‌است که روز قبل بالعموم آنها را رد و تکذیب کرده‌اند.

شعرهای این کتاب از آن قبیل چیزهاست. زیرا نفوذ اشیاء از محل خود به محل دیگر، مثلا از ذهنی به ذهنی، یك نوع حرکت طبیعی آن اشیاء است که بر حسب مقدار زمان و شکل و مکان آن حرکت بر سرعت خود می‌افزاید یا از آن کم می‌کند: این تفاوت سرعت را می‌توان به یك عارضه‌ی موقتی تعبیر کرد. کسانی که مبتلای این عارضه واقع می‌شوند مثل این است که به تبی دچار شده‌اند. بالاخره عوارض برطرف می‌شوند. چیزی که استعداد نفوذ در آن وجود دارد، نفوذ می‌کند. آن چیز در این کتاب

خیالات وطرز صنعتی شاعراست .

وقتی که یکی ازروزنامه‌های معروف* قطعه‌ی «ای شب» را تقریباً یکسال بعد ازتاریخ‌ساخته شدنش انتشار داد این قطعه مردود نظر خیلی از مردم واقع شد . ولی برای مصنف گمنام آن هیچ جای تعجب وشکست نبود . درهرفن وصنعتی اشخاصی پیدا می‌شوند که بی‌ربط خودشان‌رادر آن فن وصنعت، مخصوصاً وقتی که امید شهرت در آن باشد، دخالت می‌دهند. این قبیل اشخاص دراطراف شاعر بیشتر وجود دارند، زیرا برای شاعری چندان مایه‌ای درنظر نمی‌گیرند .

گفتند: انحطاطی درادبیات آبرومند قدیم رخ داده است. مدت‌ها در تجدد ادبی بحث کردند. شاعر، کارد می‌بست. جرئت نداشتند صریحاً به‌او حمله کنند، کنایه‌می‌زدند. ولی صداها بقدری ضعیف بود که‌به‌گوش شاعر نرسید. بلاجواب‌ماند. یعنی فکر درسطح دیگر مشغول کارخودبود. لازم شد این‌متفکر جرئت داشته باشد . جرئت‌داشت .

درظرف این‌مدت آن‌قطعه، یا بعضی شعرهای دیگر که دراطراف خوانده‌شده بود، درذوق‌وسلیقه‌ی چندنفر نفوذ پیداکرد . آن اشخاص پسندیدند . استقبال کردند، وتیر به‌نشانه‌رسیده‌بود . نشانه‌ی شاعر قلب‌های گرم وجوان است ، آن‌چشم‌ها که برق می‌زنند وتند نگاه می‌کنند. نگاه من بر آنهاست . شعرهای من برای آنها ساخته می‌شود .

---

*روزنامه‌ی بهار.

ظاهراً انقلابات اجتماعی حوالی سال ۱۳۰۰ و ۱۳۰۱ شاعر را به راه‌های دیگر مشغول داشت: جنون مخصوصی که طبیعت به اهل کوهپایه می‌دهد و به او بحد افراط عطا کرده بود، او را در اوائل خدماتش بطرف خود کشید. به کناره‌گیری و دوری از مردم وادار کرد. ولی در میان جنگل‌ها و در سر کوه‌ها خدمت همان طور مداومت می‌یافت. طبیعت، هوای آزاد و انزوای مکان، فکر و نیت شاعر را تقویت و تربیت می‌کرد.

نوبت آن رسید که یك نغمه‌ی ناشناس نوتر از این چنگ بازشود، بازشد. چند صفحه از «افسانه» را با مقدمه‌ی کوچکش تقریباً در همان زمان تصنیفش در روزنامه‌یی* که صاحب جوانش را به‌واسطه‌ی استعدادی که داشت باخودم همعقیده کرده بودم، انتشار دادم.

در آن زمان از تغییر طرز ادای احساسات عاشقانه بهیچوجه صحبتی در بین نبود. ذهن‌هایی که باموسیقی محدود و یکنواخت شرقی عادت داشتند باظرافت‌کاریهای غیر طبیعی غزل قدیم مأنوس بودند.

یك سر برای استماع آن نغمه ازاین دخمه بیرون نیامد. «افسانه» با موسیقی آنها جور نشده بود. عیب گرفتند، رد شد. ولی برای مصنف ابداً تفاوتی نکرد: زیرا میدانست اساس صنعتی بجایی گذارده نشده است که در دسترس عموم واقع شده باشد، حتی خود او هم وقت مناسب لازم دارد تا یك دفعه‌ی دیگر به طرز خیالات و انشای «افسانه» نزدیك شود.

معهذا اثر پایی روی این جاده‌ی خراب باقی ماند. فکر، آشفته عبور

---

* قرن بیستم. روزنامه‌ی میرزاده‌ی عشقی.

می کرد و از دنبال او دیده می شد زیر این ابر سیاه ستاره ای متصل برق می زند .

بعدها منظومه ی «محبس» طرز وصف و مکالمه را در مقابل افکار گذاشت. در «منتخبات آثار معاصر» یك قسمت از آن منتشر شد* مختصات صنعتی و ذوقی مصنف در تمام این شعرها جا داشت . ملتفت آنها نشدند ، انتقادات فوق همه ی آنها قرار گرفته بود . با وجود این در طرز صنعت انتقادی نشد، زیرا ناقدین جمعیت کنونی عمرشان به فراخور استعداد و سلیقه در سر این می گذرد که آیا «دال» قشنگ تر است یا «ذال» ؟ بجای کلمه ی خوب، که زبان طبیعی آنرا ابتدا ادا می کند، «نیك» بهتر است یا « نیکو ». «یای وحدت» را با «یای نسبت» می توان آشتی داد، یا نه ؟ و شاعر هیچ علتی برای قهر این دو جور «یا» با هم نمی دید. چیزی را که خوب دید ، دید انتقادات لفظی و ابتدایی است .ملت با چاه زنخدان و زنجیر وزره بند بیشتر مأنوس است و این مؤانست کار دل است . ملت حاضر دوست دارد بطرز صنعتی سوق پیدا کند که به طلسم و معما بیشتر شباهت داشته باشد . قلبش را وامانده کند و فکرش را اسیر بدارد. با وجود این نمونه های تازه ی صنعتی، بدون پیرایه-های غیر طبیعی قدیم، از مقابل افکار گذشتند. بعد از این هم می گذرند .

اگر کتاب «بیرقها و لکه ها» را قبل از این کتاب منتشر کرده بودم عمل بهتر از این مقدمه، زوایای مبهم این راه را نشان میداد . ولی کتاب حاضر هم منظور مصنف را جلوه میدهد . اسم این کتاب «فریادها» است. یعنی یك هم آهنگی که از [illegible]های مظلوم و حامی اش در میدان مبارزه

* منتخبات آثار. گرد آورده ی محمد ضیاء هشترودی.

به‌وجود بیاید. فریادهایی که شبیه به‌موج‌های دریا سرد، یا مثل شعله‌های حریق گرم، تیره و عبوس و در هر دو حال، منقلب باشد. آن فریادها این صفحات را مرتب کرده است.

کتاب من آن میدان است. محل هیاهوی بدبخت‌هایی است که خوشبخت‌ها از فرط خوشحالی و غرور آنها را فراموش کرده‌اند. «خانواده‌ی سرباز» و «امید مادر»* که جداگانه هم منتشر می‌شوند سنگرهای ممتد این میدان بشمار می‌روند. دو جزء متفاوت این کتاب هستند که بدبختی‌های وارده را از دو جهت ترمیم‌پذیر حکایت می کنند.

بدون‌شك اساس صنعتی قدیم منسوخ تشکیلات فکری و ذوقی قرن کنونی واقع می‌شود. آنوقت این خانواده، جانشین خانواده‌های دیگر خواهد شد. به‌عکس گذشته، صدا از قلب عاشق زنده، طبیعی و صریح بیرون خواهد آمد. آن چنگ، نغمات نامرتب قدیم را نخواهد زد. روباه به‌صدای خروس نخواهد خواند. گل را در هوای محبوس نگاه نخواهند داشت.

این شعرها که سال‌ها در طرز صنعتی آنها دقت و مطالعه شده است، به‌منزله‌ی داو طلب‌های میدان جنگ هستند.

معلم قافیه و شیطان پیری که قید به گردن مردم می گذارد، راه آن میدان را بلد نیستند. داو طلب‌ها اسیر نمی‌شوند و غلبه‌ی کامل نصیب آنها خواهد شد. آن‌وقتی است که ملت چشم باز کرده با جبهه‌ی گشاده به گذشته نگاه

---

* نام دو شعر از نیما، که در دیوان «حکایات» و شعرهای قدیم او خواهد آمد.

می کند . روی ردپای گمنامی پامی گذارد .

قیافه‌ی این کتاب نشان می‌دهد که زمان حاضر به شاعر اختصاصاتی را عطا کرده است که وقتی دیوان شعرش را باز می کند، مطمئن است . اول پیش خودش فکر کرده است. هر کس کار تازه می کند، سرنوشت تازه‌ای هم دارد. من به کاری که ملت به آن محتاج است اقدام می کنم.

درهرحال نوك خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم‌های علیل و نابینا تهیه کرده است. مقصود مهم من خدمتی است که دیگران به‌واسطه‌ی ضعف فکر و احساس وانحراف از مشی سالمی که طبیعت برایشان تعیین کرده است، از انجام آنگونه خدمت عاجزند .

برای ترغیب جوانی که با من هم‌سلیقه می‌شود همین بس خواهد بود.

نظریات صنعتی‌ام را جداگانه نشر می‌دهم ولی آن حرف است و حالیه پیش از حرف، به عمل می‌پردازم و فقط مثل سابق عمل را نشان می‌دهم.*

اسفند ۱۳۰۴

---

* مقدمه‌ی نخستین چاپ «فریادها» . اسفند ۱۳۰۵، تهران .

۳

می‌پرسید شعر چه‌چیز است؟این‌سؤال بـرای هرشاعـر جوانی در بدو امر پیدا می‌شود که شعرچیست؟ البته دانستن این‌مطلب باکاری که می کند ارتباط لازم ندارد. در این خصوص از قدیم الایام تاکنون خیلی نوشته‌اند. می‌توانید به منابع اصلی مراجعه کنید. آنهائی کـه بطور استاتیك فكر كرده‌اند و آنهایی که بطور دیالکتیك . بـه همپای ترقی علوم وفنون، مخصوصاً ازقرن هجدهم ببعد این مبحث روش‌های تحقیقی متفاوت پیداکرد... ولی برای اینکه سرگردان نشوید واز کار باز نمانید به‌شما جواب مختصر می‌دهم:

به‌نظردوست شما شعر یك قدرت‌است. یك‌قدرت‌حسی‌وادراکی

که توسط آن معانی وصور گوناگون در بروزخود قوت پیدا می کنند.
من‌هم مثل کسانی که علم و اخلاق و فلسفه را ازصنعت جدا می کنند
عقیده مندم، جزاینکه شعر را می‌خواهم تفکیك کرده باشم . احساسات
ماروزمره عوض می‌شوند، اما تأثرات ما ثابت‌ترند وبه‌اندازه‌ی توانایی
جسم ماعوض می‌شوند.

می‌خواهم برای شما ازیك شعراساسی که زیاد قدمت داردحرف
زده باشم، ازشعری که قبل‌از ظهور وتکمیل خود به صورت کنونی،
درانسان بود. هنگامی که انسان زندگانی اینقدر جمعی نداشت و در
مقابل سود وزیان طبیعت بود، هنگامی که یك کلمه شعر نگفته بود .

شعر که قدرت حسی وادراکی ماست ارتباط دست به نقد با
احساسات روزمره‌ی زندگانی ما داردوهمین مسئله باعث بر آنهمه
اشتباهات بزرگ شده است. من می‌خواهم شما دچار این اشتباه‌نشوید.
هستند کسانی که خیال‌می کنند شعر عبارت‌ازواحدهای احساسات‌ماست،
البته واحدهای تأثرات ماهست ونه‌چیزی بیشتر. بازبه نظر دوست شما
کسی که شاعراست‌وحس وادراك دقیق شعری دارد، اول دفعه باخود و
زندگی‌خودومردم‌است که‌رودرروی‌شود. این‌است که آسان‌ترازهمه‌کار،
اول دفعه‌شاعربااحساسات‌خودشروع‌خودمی کند.حماسه وغزل‌ودرام‌هر
سه‌تصویری‌از این‌ارتباط‌عاطفی‌هستند.خیلی ظاهراست که‌شعرقدیم‌برای
غنا وتهییج احساسات بود . همین دلیل روشنی برای‌آن‌چیزی است که
گفتم،اما بعدها شعربا مسائل اجتماعی‌واخلاقی‌وفلسفی‌وبعدها با مسائل

علمی ارتباط پیدا کرد. تصور کنید، همانطور که گفتم، مردم خیال کردند شعر باید حتماً جواب به‌این مسائل بدهد یا حتماً جواب به احساسات ما بدهد. درصورتیکه صنعت است...

شعر باید باخودش ساخته‌و پرداخته شود جزاینکه ابزاری است و باید استخدام شود برای آنچه می‌خواهیم و می‌طلبیم . شعر امروز جواب به طلبات ماست و طبیعتاً باید اینطور باشد. شما هرقدر استاد ماهری باشید چه‌می کنید و این استادی در کجا باید بکار بخورد؟ آیا برای خود شما یا برای کسانی دیگر؟ این است که‌شعر بامسائل اجتماعی و زندگی ارتباط دارد. حتماً هرشاعری که حس می کند وغیرتی دارد ، تمایلی به‌زندگی مردم نشان می‌دهد.

دوست عزیز ، من برای شما خلاصه‌ی آنچه را که باید دانسته باشید و به دردشما می‌خورد بیان کردم: شعر از زندگانی ناشی شده و میوه‌ی زندگی است ولی حتماً ثمره‌ی احساسات ما نیست ولو اینکه با احساسات ما مربوط باشد واحساسات یا تأثرات ما را دست چین کند.

تیرماه ۱۳۲۴

٤

شعر چیست؟

اندیشه‌های هنری مطلق واعم‌از هراندیشه‌ای نیستند. اندیشه‌های هنری، اندیشه‌های خاص و مطلوب و برداشت شده‌اند.

در عالم ادبیات یعنی هنری که کلمات (و با وسائل ادراک تشخیص آن از نثر) ووزن واسطه‌ی اساسی آن هستند، این اندیشه‌ها به اسم شعر شناخته می‌شوند.

اما خود شعر چه چیز ممکن است باشد؟ وزن وقافیه چه قیدهای لازم یا بی‌لزومی هستند؟ لزوم آنها با چه شکل و درچه حدود واندازه است؟ این وزن‌ها از کجا و چطور بوجود آمده‌اند؟ چطور مردم می‌خواهند؟ آیا دوره‌های بعدی در دوره‌های قبلی شعر دستکاری کرده است یا نه؟

این دستکاری‌ها چه شرط و قراری دارند؟ آیا در خصوص هر کدام از اینها و شبیه‌های اینهابیش و کم شناسایی لازم نیست؟

بعضی‌ها می گویند: این شناسایی حتمی است. برای کسی که می‌خواهد دستکاری کرده باشد باید از روی شناسائی دیگران، که خبره‌ترند، کارش را بکند.

می گویند جریان تاریخ هر دوره در رد و قبول وقایع، عبارت از کشش بطرف آزادی است. در شعرهم قیدهایی هست. شعر گفتن هم واقعه‌است. واقعه ممکن است آسان صورت بگیرد، ولی چه بسا که نقض‌وتحلیل در آن‌واقعه، آسان نیست. یك دیوانه سنگی‌به‌چاه‌می‌اندازد که صدتا آدم عاقل برای بیرون آوردن آن درمی‌مانند. اما همین نقض و تحلیل است که واقعه را مرمت می کند.

می گویند در هر آزادی، وقتی که آدمیزاد با آدمیزادهای دیگر زندگی می کند، قید و قراری هم لزوم دارد و آزادی نامحدود، اسارت را دوباره برگشت می‌دهد. اگر کسی شعری صادر کند فقط بفهم و به سلیقه‌ی خودش، در یك نسخه صادر کند بهتراست.

نیمایوشیج می گوید: بی‌نظمی هم‌باید نظمی داشته باشد. آزادی در شعر، آزادی از قیود بی‌لزوم وفایده‌ی قدیم است. درمیان‌قیودی که بسیار بسیار هم فایده دارند. این آزادی به این ترتیب یك جور نقد شعر و برداشت از روی محصول‌های فراوانی است برای یك محصول بافایده‌تر. سنت‌ها نظم و نظام‌ها، دقت‌ها، تخصص‌ها، تجربه‌های

پدران ما ، همه‌ی این میراث پرحجم وجود دارد . چطور باید فایده برد ؟

رد و قبول آن‌ها ازطرف ما، که پسران آنهائیم، دلیل وضرورت می‌خواهد . آدم شایسته‌ای نیست که آدم شایسته‌ای را هجو کند . انسان طبعا هرچیزی را آنقدر به مرمت می‌رساند که بر وفق مرام ودلخواه او بشود . این معنی زندگانی کردن است که شعر از آن ناشی می‌شود. فکری است که انسان در همه مواد مصرفی زندگی‌اش دارد . شعر هم یکی از مواد زندگی انسان است . دنیا تمام نشده ، شعرهم نمی‌تواند تمام شده باشد . این تمامیت دست نخورده، که به خیال بعضی از ادبای ما هیچکس حق ندارد دست به ترکیب این سنگر مستحکم عتیق بزند، کاملا مخلوق تصورات خود آنهاست . باید ایرادگرفت چرا بعضی از ادباومنتقدین ما (که احیانابعضی از آنها رفقای هوشیار خود ما هستند) دست خودرا درآستین کشیده، می گویندما دست نداریم. به رفقا باید فهمانید پر مسلم‌است که شما دست ندارید،چشم که‌دارید . پس آن چشم‌هاچه کارمی کنند ؟ بعد بر خلاف همه‌ی این‌ادباکه نگرانی‌شان بیشتر از دلیل خواستن‌شان است ، بدون نگرانی باید این را بحساب گرفت که این ادبا به عقب سر نگاه می کنند. اگردررسم شعر گذشتگان مهارتی ندارند در رسم وقرار شعر آدم‌های امروز هم ، که زنده‌اند ، همین که از خلق یك قطعه شعر به مذاق امروز حرف به میان می آید ، بی مهارت‌ترند و خود را مرده و بی علاقه‌جلوه می‌دهند . مثل‌پسر

مریم خود را به چهارمیخ می کشند که کسی با آنها کاری نداشته باشد.

مگر در عقب سر چه هست ؟ از عقب چیزی دارد می آید یا دارد دور می‌شود؟ این عده‌ی اینطور سرگردان و کز کرده، مثل رمه گرگ ـ دیده‌ای هستند که به‌آن‌ها ایست داده‌اند . از آن چیزهایی که دارند می آیند می ترسند یا با آن چیزهایی که می‌روند هو اشان برداشته می‌خواهند بروند؟ اما در عقب سر همان شعر عوض نشده (مثل شعرهای امروز) و با زیبایی خاص خود موجود است . اما احتیاطاً نباید گفت چرا تا به این اندازه همدوره‌های ما وقت و زندگی‌شان را فدا می کنند؟

یگانه محرم خانگی این ادبا خود شعر است . فقط این ادبا در ماهیت آن باریك نمی‌شوند ! در صورتیکه برای کارهای روزانه از چه سوراخهای باریك تو می‌روند! برای ما کافی است که قبلا از خود شعر نشانی به آنها بدهیم پیش از آنکه احتیاط را از دست داده ابتدا به ساکن از شعرهای امروز که عوض شده ،یعنی به نظر آنها ضایع شده‌اند حرفی در میان بیاوریم .

۱۳۳۱

۵

«درباره‌ی جعفرخان از فرنگ آمده»

شما دارید شهری را به‌من نشان می‌دهید که خود من در وقتی مبارک یا نامبارک که از این بیابان می‌گذشتم، از دور آن را دیده بودم. جز اینکه به‌همپایی شما و میل خود من امروز است که به این شهر ورود می‌کنم. در خاطره‌ی من، هنوز که هنوز است اسم «جعفرخان از فرنگ آمده» باقی است. اگر تاریخ سال و ماه را از روی پشت همین مجله‌ی چاپ شده، که شما به‌دست من داده‌اید، پیدا کنم، ممکن است اشتباه نکرده باشم. از حمل سال ۱۳۰۱ چند ماه می‌گذشت، متأسفانه باز من از ییلاق «یوش» به این شهر که تهران باشد، آمده بودم. اعلان «جعفرخان از فرنگ آمده» بعد از چندین ماه هنوز به‌روی دیوارهای شهر چسبیده بود. اعلان این کمدی

راروی کاغذهای زرد ومربع چاپ زده بودند. معمولا با حروف درشت سربی و به‌همین سادگی ، یعنی اکتفا به اسم کمدی . بدون اینکه اعلان باکلمات شاهکار و بی نظیر و نظایر آن بزك گرفته باشد .

یادم می آیدمثل این بود که‌با اسم کمدی شبیه به‌جریان‌واحوالی را که‌در آن‌می گذرد، می‌خواندم . کمدی اوباتناسبی که اسم وموضوع آن باهم دارند به‌خانه‌های دربسته‌ی دهاتی بی‌شباهت نیست، آدم داخل نشده حس می کند در آن‌ها اوضاع و احوال از چه قرار باید باشد . اما فکر اینکه من این پیس راشخصاً در روی صحنه که بازیگران بازی می کرده‌اند ، ندیده‌ام ؛ در من‌اسباب‌ناراحتی من نبود. بایدبگویم شاید اطمینان نداشتم ، و هنوز هم اطمینان ندارم به این قبیل اعلانها . این قبیل اعلانات چنگی‌در دل‌من‌نمی‌زند .یا شاید فکر من‌از راه دیگر درست تر باشد.

احیاناً بعضی ازماهامرغابی‌هایی‌هستیم که‌در آب،خوب شنامی کنیم اما وقتی که‌روی ساحل و چراگاه خود مشغولیم به‌یاد دریانمی‌افتیم که در آن شنا می کردیم . اگر من و شما از آن مرغابی‌ها نباشیم ،دوست من، دیگران هستند. در حالتی که دیگران‌نه چندان شنا کردن رابه‌خوبی بلدند و نه دریا را با چشمشان دیده‌اند. ولی ما از شنا و از دریا، هردو حرف می‌زنیم . وقتی آنهایی که‌می‌دانند به‌یادنمی آورند، حال آن‌هایی که نمی‌دانند پر معلوم است . مردم کسی را بجامی آورند که جا برای او باز کرده‌باشند ، زیرا مردم خودشان قادر به بجاآوردن همه‌ی اشخاص

نیستند : چشم و گوش آنهایی را که می‌بینند و می‌شنوند باید با مهارتی در کله‌ی اکثر مردم گذاشت. بارها تکرار کرد تا به‌تواتر دیده و شنیده باشند بعد بجا آورده به‌یادشان بیفتد. این اصرار احمقانه‌را نباید فراموش کرد. یعنی باید قدری هم چاشنی حماقت درباره‌ی اکثری از مردم بکار برد. چون زیاد عاقلانه، زیاد هم با زندگی ناجور می‌شود. ما از دیگران نمی‌توانیم جدا باشیم. نظر من نسبت به‌مردم همیشه این بوده و هست. داستانی را که ماسی چهل سال پیش شروع کردیم، امروز هنوز ناتمام است و علتش تمام و حتماً ناتمامی ما نیست. اما من از مردم صحبت نمی‌کنم، من برای شما می‌نویسم. این یادآوری هم علت داشت، برای اینکه به‌طرز کار و آن همه اهمیت، که در هنر این مرد سراغ دارم، بهتر وارد شده باشم. من از صفر شروع می‌کنم، بنظر من بیجامی نمود اگر از بن و اساس به‌کمدی او نمی‌چسبیدم. برای اهمیت کار او همین بس است. من جبران مافات نمی‌کنم. من جسمی وزین را می‌خواهم از روی زمین بردارم. بلافاصله من دست به نبض او دادم و حس می‌کنم که از روی چه التهابی می‌زند. البته کسانی هم هستند مثل من که از روی پیکره‌ی کمدی او، زنده‌ی او را لمس می‌کنند. مثل بدن مومیایی شده‌ی فرعون با جلال و عظمتی که وقتی زنده بوده است و اکنون او را در میان هرمی و از زیر غبار زمان های دور پیدا می‌کنند. کمدی با اسمش حاکی است. چنانکه گفتم اسم و موضوع بهم می‌چسبند، باهم ربط دارند. به‌همان اندازه که اسم «اتللو» به‌همپای وزن واثر صوتی کلمه

باموضوع باشکوهی که شکسپیر در نظر داشت . نقطه‌ی مقابل این‌جور اسامی ، اسم‌هایی هم هستند که به‌همپا با موانع زندگی وجود خود را سری ومشکوك نگاه‌می‌دارند . مثل« عزیز و عزیزه» که‌برای شمامی گفتم و از غرایب این جهان ناپایداراست . بین‌دو موجود بی گناه که علاقه اتفاق افتاده‌است، در بین اسم آن‌ها هم علاقه‌یی بوده ، اسم آن‌ها هم‌از یك ماده اشتقاق پیدا کرده است .

به عکس درنظر او اسم، نقش جانداری را بازی می کند که خواص خود را نباید از دست بدهد. قدرت او با شروع او، شروع می‌شود. موضوع کمدی این است: جعفرخان از فرنگ آمده با محیط زندگی اصلی خود سازش پیدا نمی کند وعصبانی است.

اما می‌خواستم گفته باشم «ژید» ازقول «وایلد» درخصوص موضوع‌های هنری اینطور می گوید : «در دنیا دو جور هنرمند وجود دارد. عده‌یی سؤال راعرضه‌می‌دارندوعده‌ی دیگر جواب را.» نمی‌دانم چرا من حرف وایلد را به میان می‌آورم و نسبت به حرف این مرد حاشیه می‌روم. اما می‌دانم برای من حقیقت امور، کوچکی وبزرگی ندارد . من می‌خواهم به موضوع کمدی او بهتر و بسیار دقیق‌تر رسیدگی کنم .

بسیاری از موضوعات هستند که چندان هم با سؤال و جواب ربطی ندارند. زیرا در موقع سؤال، انسان کاوشی در ذهن خود دارد. همچنین کسی که جواب می‌دهد باکم وبیش کاوشی در خود، جواب

را حاضر و آماده می‌کند. نظر وایلد ، که من به او بسیار علاقه‌مندم ، نسبت به موضوع‌هایی صادق است که فکر در آن ذیمدخل است. در ورای این مرتبه کسانی هستند که با هنرشان در زمینه‌ی فکرهایی که هست فقط حس وهیجان خود را بکار می‌زنند. در ردیف این عده ، نویسنده موضوعی را تعهدکرده بیان می‌دارد. لوازم ظهور وتجلی آن را بسته به بصیرت خودبه‌دست می‌آورد. موضوع، محصول بی‌دردسر وبدون کاوش دماغ او است. در واقع دانش وخبرگی نویسنده نسبت به برداشت موضوع ، بسیار متعارفی است. این خاصیت در موضوع کمدی او محفوظ است. می‌بیند آنچه راکه معمولا امثال او می‌بینند و انتقال می‌دهد . باطن امر جزعکس‌برداری چیزی دیگر نیست. هرچند که ازلحاظ هنر عمل زد و وازد و استخراج و انتخاب در کار هست. موضوع،ازحیث‌ماهیت،مبتذل است.درکمدی‌اوموضوع‌عمق‌دارنیست. جوانانی که در محیط زندگی رشد یافته‌تر فرنگستان (از حیث بعضی مظاهر) چند صباحی گذرانیده رسوم‌خاص وخواص تمدن پرداخته‌تری را دریافت کرده‌اند ، وقتی که روز و روزگار آن‌ها را ازخاك غربت دوباره به‌محیط زندگی اصلی و خودمانی خود برمی‌گرداند ، حالت ناسازگاری را دارند، اعم از اینکه کم‌وبیش دست به قلم باشند، یانه. لااقل دید این جوانان بعد از چند سال شیرینی یا مرارت سفر کشیده، راه دور نمی‌رود. ازاین حیث راحت‌اندو اگر بخواهند بنویسند بطور قبلی مشاهدات و سنجش‌ها در آن‌ها فراهم آمده موضوع برای

نوشتن زیاد دارند . چندان محتاج بـه کاوش زیـاد در بعضی مطالب متعارفـی نیستند . تخیلات ، آن اندازه‌ها ضامن کارآن ها نیست که مشاهدات آن‌ها . در صورتیکه دست به تئاتر بزنند زحمت آن‌هـا ، ظـاهـراً از بعضی جهات، نسبت بـه داستان نـویسی ، کمتر است . خوبی‌ها وبدی‌ها را چنان می‌شناسند و باذائقه‌ی دماغشان آشنا است که مزه‌ی خوراك‌ها، انواع واقسام، درذائقه‌ی دهانشان. در «جعفرخان از-فرنگ آمده» تقریباً تا حدودی نظیر همان‌خوبی‌ها وبدی‌ها سایه‌می‌زند که در نوشته‌های ادبی روس‌ها، در حوالی زمان زندگانی پـوشکین ، که روس‌ها فرزندانشان را برای‌تحصیلات عالی پایه‌تر به اروپای غربی می‌فرستادند . در نمایشنامه‌های «آخونداف»، در حوالی‌زمان‌شاه‌شهید، که «قراچه داغی، میرزا جعفر» آن‌ها را به سبك لطیف‌وشیرین‌به‌فارسی ترجمه کرده است. اگر به زمان نزدیك به خودمان نزدیك شده باشیم در «ابراهیم بك» وبعداً در «یکی بـود یکی نبود» سیدناجمال زاده و «جیجك علیشاه» بهروز. با این تفاوت که موضوع‌های مورد تـوجه «آخوندا ف » درزمان مصنف جوان ما (که سی وخرده سال پیش بوده است) تا حدودی کم مزه شده بود . موضوع «جعفرخان از فرنگ-آمده» مثل «جیجك علیشاه» و «یکی بود یکی نبود» نسبت به امروز، و چیزهایی که امروز در دماغ جوانان از دیار کفر برگشته‌ی ما می گذرد، مزه وشیرینی اصلی خود را ازدست داده است.

این موضوع‌ها دیگر حکم نیمتنه‌های زری ویراق دوزی شده‌ی

زنانه‌ی قدیم را دارند که اول زرق و برقی داشتند اما بعد از سال‌ها که در حرمسرا شاهزاده خانم‌ها و بعداً چاکران پوشیده‌اند، کهنه شده رنگ و جلای خود را از دست داده‌اند. موضوع، سرنوشت فرم را دارد: به وجود می‌آید، زندگی می‌کند، کم یا زیاد، و از بین می‌رود. ممکن است روزی هم درمیان آثار زیبای عهد عتیق جاه و منزلت برای خود پیدا کند، درصورتیکه نشانه‌های خاصی از زندگی گذشته داشته باشد.

اگر من قاضی مغرضی نباشم، میل دارم ناقد بی‌یاد و هوشی هم نباشم. نویسنده، مجبور نیست حتماً موضوعات دقیق فکری را در کار خود متعهد شود. حل و نقض یك عالم فلسفی در اشیاء غیر از حل و نقضی است که او در کار خود و با کار خود دارد. چگونگی ارتباط صوری مردم را با اشیاء، نسبت به زندگی، خوب یابد آن‌ها مشخص می‌دارد و آن چیزهایی را که هست، و واقعاً هست، لباس تجلی وظهور می‌پوشاند. موضوعاتی هستند که بی‌جان و مرده یا در پرده مانده‌اند. نویسنده آن‌ها را جان می‌دهد، زنده می‌کند. جان دادن و نمودارساختن اشخاص با طبایع وسجایای آن‌ها فی‌نفسه بیان حقیقتی است. به قول فردوسی مثل عیسی من همه‌ی آن مرده‌ها را زنده کرده‌ام.* من چندان با این عقیده همراه نیستم که نویسندگان نمی‌کوشند تا حقیقتی را اثبات کنند. یا چون همه‌ی آن‌ها فیلسوف نیستند، حقیقتی را هم درمد نظر نگرفته‌اند.

* چو عیسی من آن مردگان را تمام   سراسر همه زنده کردم به نام.

نویسنده با چه اندازه تسلط برمحیط زندگی خود و محیط بودن او به پرسناژهای شسته رفته واز فرنگ برگشته (حتی نسبت به خود که‌در جزو آن‌ها است) دست به کار زده است؟ پیش از هرچیز این است دیدنی در کمدی او. ولواینکه‌موضوع، مثل موضوع‌های بعضی، مثلا موضوع‌های شکسپیر، پرعمق نباشد.

موضوع کمدی اوبانکته‌ی دقیق‌فکری تماس‌ندارد. مع‌الوصف در صورتیکه زیاد راغب نکاتی باشیم که فکر بر می‌دارد در پایان ساختمان او، تحویل گیرنده فکری می‌ماند. آنچه حقیقتی را می‌رساند وبا کاوش فکری ارتباط دارد و ما بار دیگر به آن می‌رسیم ظاهراً نیست ولی در عمق قرارگرفته است، حالت شراب‌های کهنه ودردآلود را داردکه ته نشین کرده است.

علت این است که نویسنده صورت قهر یا آشنایی تصنعی را به خود نگرفته، ازهرحیث حاظر یراق و آماده برای‌نوشتن‌بوده‌است. نطفه گرفته وپرشده است. نمی‌نویسد برای این که‌فقط‌نوشته باشد. بافکرش، زندگی کرده است. کمدی اواز حیث انتخاب اسم وبرداشت‌موضوع به کمال بلاغت خود رسیده است.

حال آن که کمدی برای ساختمان خود یك جدار بیشتر ندارد. به اصطلاح دیگران یك‌پرده بیشترنیست، اما قابل نشیمن‌است. زندگی در آن می گذرد.

در کمدی او چیزی بیجا گذارده نشده است. اگربه‌سراغ‌تیپ‌ها

وبه همپای آن‌ها سجایای آن‌ها برویم با ناراحتی خاطر وحاصلی ازشك وتردیدبرگشت نمی کنیم.

در مجلس اول آدم میل دارد پس ازشناختن مادر، افـراد دیگر خانواده را بشناسند. سجایای تیپ‌ها، ورقه‌ی هویت آن‌ها است:

مشهدی‌اکبر: الهی‌شکر ، خانم، ماآنقدرزنده موندیم ، که یه‌دفعه دیگه‌آقای جعفرخان روببینیم. میدونید ، خانم ، که من جعفرخان‌روازپسر خودم هم بیشتر دوست دارم . مثل این‌نیست که‌من لله‌ش بودم .امروز صددفعه بیشتر دویدم‌دم در. هر کی درمیزد خیال میکردم آقاست . اما یه‌دفعه قصابه بود یه‌دفعه زن علی مرده شوربود ، یه‌دفعه اون بزاز جهود بود . نزدیك بود جهوده رو عوضی ماچ کنم . چشممون که دیگه‌درست‌نمی‌بینه،(چشمهایش‌راپاك میکند)

باکمال‌اختصاررنگ می‌زند.شیوه‌ی آب‌ورنگ‌کاری(آکوارل) امپرسیونیست هارا دارد. زودگرفته‌وهمانطور که‌گرفته است، بی‌غل و غش تحویل‌می‌دهد. اعمال وحرکات پابه پای طبیعت است. با فکر و درونی‌های اشخاص پیوستگی و تماس بارز دارد . چیزی نمی‌شود به پیکره‌ی آن افزودیااز آن کاست. این پاکیزگی کار و حفظ تعادل بین اعمال وحرکات وگفتار وافکار اشخاص، مکرر دیده می‌شود :

جعفرخان: آ ! راستی، هنوز پره‌زانته نکردم. (سگ‌رانشان میدهد)کاروت، آقاست (خطاب‌به‌توله)کاروت، دست‌بده به

مادام، دست بده !هنوز درست فارسی بلد نیست ...
مادر : (خودرا ازسگ دور میکشد.) اوا،نه‌قربون، نجسه !
این چیه همرات آوردی ؟
مشهدی اکبر: (تصدیق کنان) والله !
مادر : خوب ، جونم ، بگوببینم . یه‌خورده از اونجاها
صحبت کن ، ازاون فرنگیهای‌خیر ندیده، که انقدربچه‌امرو
تو خودشون نگرداشتند (آه‌میکشد.) الهی شکر ما نمردیم
و این بچه رو یه‌دفعه دیگه دیدیم . اما اگه بدونی چقدر با
زینت دعا کردیم ، چند دفعه چهل منبر رفتیم...

مطالبی که می‌خواهد به‌یك‌خنده‌ی بـامتانت تماشاچی را وادار کند با استهزاوخاطر مشمئزنویسنده اختلاط دارد. آنچه می گذردظاهراً مال اوست. ایجاد نمی کند ولی ابداع به خـرج می‌دهد وبـاطناً مال همه وزندگی همه است که سهم او را سوا می گذارد.

چند کلمه دیگر من در تعریف کار آن وجـود ذیجود: میدان می‌دهد که تماشاچی به عمق دست بیندازد . این از خواص طرز کـار اوست که‌از هر حیث تحویل‌گیرنده‌ی کار او،طبیعت را ببینند. آنطور که هست و او به‌آن پرداخت می‌دهد.

من پر دور نمی‌روم ازصفحه‌ی پیش:

مشهدی اکبر : پـدر فـرنگی بسوزه ! اینها از شیطون
هم ظالم‌ترند .همین اینشون باقی مونده که آدم مصنوعی

هم اختراع کنند.

جعفرخان: آدم مصنوعی؟ گمون‌میکنم تا پنج شش سال دیگه اونهم درست کنند.

مادر: چی میگی؟ استغفرالله! آدم مصنوعی؟

جعفرخان: بله... یک دکتر آمریکایی هست، که الان مشغول اختراعشه. پارسال تمام روزنامه‌های اروپا و آمریکا پر ازاین مسئله بودند. کنفرانسها دادند در این باب سینماها نشون دادند.

دولت آمریکا هم تا بحال چهار ملیون دولار برای این کار به اون دکترداده..

تئاتر امروز ما با وجود ادعا به رشد خود و درك اطلاعات فراوان‌تر مربوط به فن، از این قوت و تمیزکاری واهلیت تجاوز نکرده است. نه چندتا از آن‌ها، شاید هیچکدام سنگ تعادل را در کفه نمی گذارند. ترازو پشت ورو شده درهوا می‌چرخد. شاید می گویند این هم سبکی است در عالم بی‌سبکی. اما حتی قوت بلاغت را هم باخته است. بلاغت نیست یعنی اصالت هم نیست، به همپای چیزهای دیگر.

لازم بود که گفته باشم«جاحظ» معروف با نقل قول از دیگران معنی بلاغت را در تعبیر مقصود به یك نوع رسایی تقریباً نزدیك می کند. به عقیده‌ی من‌رسایی درفرم،رسایی دراوزان شعر (اگر شاعر

باشد) رسایی در خوب بازی کردن (اگر بازیگرند) همه تعبیری از بلاغت است که قدما در دایره‌ی تنگی به آن اکتفا کرده‌اند.

با وجود این کاری را که ما امروز می کنیم قدما با رعایت اصول بلاغت می کرده‌اند. زبان و بیان حالت یك پیرزن با یك پهلوان، یك پهلوان مبارز با یك مجروح یا یك آدم دلباخته، در کار قدما، که سردسته‌ی آن‌ها در داستان سرایی نظامی گنجوی است، تفاوت خود را از دست نمی‌دهد. در واقع آن‌ها طبایع و حالات را اینطور بیان می کردند.

در کمدی او به فوق این بلاغت، یعنی به حد کمال بررسی انسان در طبیعت می‌رسیم. مسلم است کسی که تیپ‌هایش را می‌شناسد زبان تیپ‌هایش را هم می‌شناسد. برای من اسباب تعجب نیست که قدرت اولی چطور قدرت بعدی را می‌سازد. استیل او یکی از قدرت‌های بعدی او است. پیش از هر چیز موازنه‌ی بلیغ سبك نگارش را در دست دارد. زبان مردم را به‌خودشان واگو می کند. اهلیت او در هنرش، اصالت کار او را از این ممرهم ضمانت کرده است. بندرت، شاید غالباً در داستان‌های «هدایت»، به این اصالت و اهلیت برخورد کنیم. کسانی هستند که قلم در دستشان به‌منزله‌ی موم در آب سرد نیست. به‌این جهت آنرا به‌میل خود نرم کرده می گردانند. اول رنگ نمی‌مالند بعد چشم‌های علیلشان را نمی‌بندند که در حدود جاهایی که رنگ مالی شده، طراحی کنند. فوت فن کاسه‌گری در دست آن‌هاست و این که می‌دانند موم نرم را به‌چه شکل در می‌آورند. مثل عنکبوت، ماهرند در روی همه‌ی

خطوط خود .

به‌شما من گوشزد نمی کنم که «علی نوروز» مادرش راچه خوب ساخته است. ولی خوشحالی خود را ازشمانمی‌پوشانم. من خوشحال می‌شوم ازجوانانی که پیش‌از ذخیره، دست به خرج نمی‌زنند و شاید ماحصل خوشحالی خود من‌باشد وچیزی‌پابه‌پای دلپسندی‌های کار او اگریکی دوخط ازاستیل او را مخصوصاً ازنظر سبك كارش رونویس کنم :

مادر: (تنها) خدایا، من‌این‌پسرموزن بدم. دوروورش ببینم هفت‌هشت‌تا بچه‌جیرویر میکنند،میدوند، جیق‌میزنند، شلوغ می کنند، اونوقت بمیرم . دیگه آرزوئی ندارم . این زینت هم بد نیست ، بدرد من میخوره . میتونه توی خونه کمکی بکنه ، سبزی پاك كنه ، چیز میز وصله کنه ، اوطو بکشه ، قرآن بخونه ،یکی هم‌اینکه‌دخترعموی‌جعفره و از خودمونه . وانگهی دختر عمو و پسر عمو عقد شون در عرش بسته شده. با برادرم صحبت کردم ، اونهم راضیه. اینو میدیمش به جعفر ومیگیم همین جا هم باشند ، دوتائی دورمون بپلکند .

نظیر سبك نگارش او را در «جیجك علیشاه» بهروز ومجالس «قراچه داغی» می‌بینید . با این‌تفاوت :

گرفتگی‌های خاطر «علی‌نوروز» وهمه چیز او،حتی‌جوانیش ،

در آن دخالت رقیقی بجاگذاشته است. این چیزی است که بـه زیبایـی استیل او نسبت به نظایر آن در کار دیگر نویسندگان ، می افزاید . کسی که مربوط وخالی از تصنع می‌یابد البته مربوط وخالی از تصنع هـم بیان می کند. این ارتباط در کار هر نویسنده کم وبیش محفوظ است و بیفایده نیست. حال آنکه ما از ارتباط دقیق اشیاءِ نسبت به‌هم چه بسا که اطلاع کافی نداریم، لزومی هم ندارد که همه‌ی ما در این پایه‌ی وقوف باشیم. اما خوب و ناخوب آن اشیاءِ اثر خود را وقتی که بـه‌دیگران نمودیم، در دیگران به‌جامی گذارد . این چیزی جز ماحصل ارتباط کافـی یا غیر کافی نخستین ما با اشیاءِ نیست. نسبت به‌اندازه‌های دریافت‌های مـا و چگونگی دریافت‌های ماست که مطالب وانمود شده با تجلی مانـده یا کور و خفه می‌شوند. وقتی که بازیگری خوب بازی‌می کند، خوب‌هم در تماشاچی خوداثرمی بخشد. ولی‌مردم مجبور به درك علل ورموز آن نیستند. همچنین خـودبازیگران چه‌بساواقف به‌رموز وعلل فلسفی ارتباط خودنبوده‌اند. زیرا بازیگران، جزیی ازجهان وسیع وجودند و شناختن جهان وسیع وجودکار آن‌ها نیست. فقط این بازیگران باکارخودشان خوب‌مربوط بوده‌اند. یعنی به بلاغت کارشان، به اصطلاح من، رسیده‌اند. مردم هم باهمین امتیاز از آن‌ها پس گرفته‌اند.

سبك نگارش روان وسازگاربرای اودر کاراواز مصالح لازم‌ـ الوجود قوت تعبیر اوست. می‌خواهم بگویم باقـوت تعبیر می کند . مرادم تجاوز از سبك نگارش او ورسیدگی او بـه حالات وعملیات و

حرکات اشخاص، یعنی در دست داشتن طبیعت و فرمانروایی او بر آن است. این معنی را از روی دکورهای مجالس هم پیدا می کنیم و آن دکور سازی مجلس اول است.

نمونه‌یی از تلخیص کاری او ست عبارت «لباس مشهدی اکبری»، در این عبارت بیحوصلگی مصنف و رنجیدگی‌های او را از محیط زندگی خود می‌بینیم که طرز لباس را چطور به سازندگان صحنه و بازیگران کمدی خود واگذاشته است. نظیر این بیحوصلگی حالات دیگر روحی او و کم مواظبتی او ناشی از آن است. همان دکور مجلس اول، که من آنرا مخصوصاً نصب العین شما کرده‌ام. ظاهراً این دکور قدری خالی از اصالت بنظر می آید، به‌این معنی که درقالب سازگار وجور با منظور او در زمان و مکان معین، نیست. نویسنده‌ی جوان نه تجاهلا بلکه به‌عمد نقطه‌ی معین را به صحنه نمی‌دهد. دکور مشخص است ولی مجلس خانوادگی برای نمودن یکی ازمجالس خانه دراواخر زمان شاه‌شهید مناسب‌تر می‌نماید، تا یکی از این قسم مجالس درزمان خود او و در تهران.

بطوری که گفتم او موضوع را بدون کاوش فکری برداشت کرده است. اما حالا می بینید دقت قبلی که من نسبت به موضوع کار او داشتم، برای چه بوده است. بدون کاوش فکری هم دکور مـی‌دهد. با ایـن دکور، روحیه‌ی خود او معلوم‌تر شناخته‌می‌شود. به اصلاح متداول صنف تخیلات او در این دکور بخصوص از صنف تخیلات دراماتیك نیست. نسبی است و نسبت به‌خود گذاشته و گذشته است. بـه عبارت دیگر جـا

خالی کرده درحین تصویر زمان ومکان معین، حالت نوسان را دارد. علت جلو وعقب افتادن اواین است که گرفته وعصبانی استو طبعاً راه اغراق وغلورا می‌پیماید. همانطور که بعضی ازشعرا درشعرشان. بعضی ازشعرای قدیم‌ما در رقم‌شعرهایی که درآن‌با کلماتی که معانی مجازی‌دارند افاده‌ی‌معنی کرده‌اند. همانطور که سمبولیست‌هادرشعرهای خارجی. تا بخوبی بااغراق‌وشیوه‌های مجازی دادخودراگرفته باشند. او مثل‌این‌است که انتقام‌می کشد.

ولی این بی‌مواظبتی که او رابه‌سرحد اغراق‌می‌برد، درنظر ما که‌سابقه‌ی شناسایی‌بازمان علی نوروزداریم، اصالت کلر رابهم‌نمی‌زند. همچنین‌اهلیت‌هنر اورا. به‌عکس اصالت بیشتر کاراورا به‌نظرمی‌رساند. اوبه‌عمق رفته است. اغراق‌او تعمق اورامی‌رساند. شایداگر من به‌علل روحی اواشاره نمی کردم بااکتفابه کلمه‌ی اغراق نمی‌توانستم منظورم را واضح گفته باشم. مثل غالب‌افکارمن، که ناشی از زندگی خودمن است، پیچیده ومشکل‌به‌نظر آمده بود. اماشما حرف‌های آدمی مثل مرا تحویل می گیرید. من مخصوصاً ازاول میل‌داشتم طوری کمدی او را ببینم که خود اورا باآن دیده باشم.

این مختصرتر حرفی است که در خصوص خوب و ناخوب دکور سازی‌های او به زبان می‌آورم معذلك کمدی او اصلی است و به نظر من اثری شعری یا غیر آن باقی می‌ماند که سواد برداری و از روی هوا و هوس نبوده، اهلیت و اصالت داشته باشد. یعنی در

قالب متناسب بازمان و مکان و درخواست‌های آن دیده شود. مفهومات سازش داشته باشند با وسایلی که آن‌ها را بیان می کنند، پس اگر شعر است بر طبق مفهوم خود شکل و وزن بگیرد. این کاری است که مثل او درسی و خرده‌یی سال پیش، منتها در شعر فارسی صورت داده‌ام. نه من‌باب ابتکار به خرج دادن، در کمدی او هم این منظور خود پسندانه نیست. تا وقتی که من راجع به او حرف می‌زنم باید بگویم ابتکار حرف پوچ است و از آن حرف‌هاست در این دنیا اگر متکی بـه آنچه گفتم نباشد. کمدی او بیخودی در پسند طبع من نیست. ممکن است از روی چیزی سواد برداشت وابتکار کرد، یعنی خطوط را وارونه نوشت.

اما در ص ۱۹ و مجلس نهم، که جعفرخان تنهاست و روزنامه می‌خواند. اعلان روزنامه‌ها، اسامی نمایشنامه‌هااسم روزنامه‌ی‌علمی و ملی «کولاك»..... هر قدر من اظهار نظر کنم رویهمرفته تمام‌این سطور بیش‌از یك سطر نیست. حکم‌بلورهای بی غل و غش وصاف را دارد کمدی این مرد جوان که صورت اشیاء از ورای آن کور یا نادیده نمی‌ماند.

استهزای او، در لفاف مطالب خنده انگیز، مزه‌ی واقعه را در ذائقه‌ی فهم آدم می گذارد که آدم خیال می کند ناظراحوال یك تراژدی است. استهزای او، او را شکنجه می‌دهد. با این مجلس این فکر برای من پیدا می‌شود: ماهیت‌اصلی کمدی را با تراژدی از چه راه

تفکیك می کنیم ؟ هردو حاکی ازچیزهایی‌هستند که بر خلاف چشم ـ
داشت ماست فقط با این تفاوت که در تراژدی بر می‌انگیزیم‌برای‌دفع
و دفاع حال آنکه در کمدی دفع و دفاعی را لازم نمی دانیم این‌است
که در کمدی‌های واقعی و باارزش استهزای ما علاوه بر خنده می‌تواند
جای دفع و دفاع را پر کند . همچنین راجع به کمدی اوست که
می‌گویم به نظرمن‌مطالب‌خنده‌انگیزوقتی هم‌اصیل‌وهم‌باارزش‌هستند که
این مزه را بدهند . چیزی از شیرینی حاکی از حماقت و چیزی ،
خواه پوشیده و خواه آشکار ، ازتلخی وحاکی از رنجیدگی‌های‌گاهی
بی ورای ما از هر جور واز هر قسم . در غیراین حال ، نوشتن کمدی
چندان لزومی ندارد . بیماری‌های مردم زیاد است . بهانه برای‌خنداندن‌ـ
شدنشان که در دست خودشان است ، زیادتر . در صورتیکه ما هم
وظیفه‌مند باشیم ، مثل عمل مطربی، این کار با یك مختصر غلغلك‌ران
یا کف پای این اعجوبه‌ها هم ممکن است . در عین حال آدمهایی‌هم
هستند که از هیچ چیز نمی‌خندند . چنانکه از هیچ چیز هم گریه‌شان
نمی‌گیرد یا متأثر نمی‌شوند .

اما من به کسی که رنج می‌برد وزحمت‌می کشد،اهمیت‌می گذارم.
مطلب ، خیلی ساده است . او با این هر دو راه پیوند بریده نشدنی
داشت . خنده‌های او رنج او بود . جوانی در تنگنا افتاده‌ی‌او بود .
کمدی حاضر و موجود را با این جورمایه‌ها نوشته است . کمدی‌های
اصیل اینطورند . کمدی‌های‌اصیل غضب‌اند ، گرفتگی‌های خاطرند ،

ماسك گذاشته‌اند .

او در کمدی‌اش هست . مخصوصاً با جوانی‌اش . همانطور که در ضرب‌المثل‌های خودش هست ، شما بیشتر از من واقف به‌تمام کارهای او هستید . از اول ، تا وقتی که در « اسکندریه » خاموش شد .

در همه‌جا خوب بحا آورده خوب هم به میان ماجری می‌رسد. بااین حال من فکری می‌مانم. مرد سرگشته چرااز راه«بخارا» به « شام» می‌رود ؟ خودش می‌نویسد ، درسی و چند سال پیش‌از این، به نقل از کنفرانس او :

«درایران آنچه‌پیس‌بازی شده، به‌استثنای عده معدودی ، اغلب‌نا مطبوع‌بوده ...... تئاتر نویس‌ها انگشت شمارند.»

اما سی و چند سال بعد از روز و روزگاری‌که او در این شهر می‌زیست ؟ بازهم به تئاتراو.

زیرا هستند کسانی که می‌خواهند بنویسند وندارند که بنویسند اگر دارند ومی‌نویسند نمی‌دانند چطور می‌نویسند . درصورتیکه‌دارند ومی‌نویسند ومی‌دانند این نیزبه‌حساب دانش‌های فراهم آمده است . خشك تر و خنك تر از دانش خالص ، من چیزی درعمرخودندیده‌ام. این‌جور دانش به‌کاراین می‌خورد که آفتابه را شمشیر جوهردار نشان بدهد . محصول وحشتناکش این همه مولودهای تازه وعجیب وغریب ازنظم ونثر در روز وروزگار ما ! یعنی‌اتلاف وقت خودشان ودیگران

ویك جور رسوایی. قدما خوب گفته‌اند: العالم دون مایقول والعارف فوق مایقول.

اما او با عرفان خود در کار خود دست به نوشتن زده است. فکری بودن من از این جهت است که باز شخص خود او در پشت مجلد کمدی حی وحاضر بعد ازقید (در یك پرده) قید کرده است: (ولی ممکن است آن را دوپرده کرد، یعنی پرده‌ی اول را به مجلس سیزدهم ختم نمود.)

من نمی‌دانم و نمی‌خواهم فکر کنم که بدانم در آن روز و روزگار که او در این شهر می‌زیست، این دقت را برای چه کسانی بکار می‌برد.

بهتر این می‌نمود که این دقت را در پایان بندی کمدی خود داشت. پایان با آغاز فاصله‌ی زمانی زیاد نگرفته است. چون کمدی در یك پرده تمام می‌شود در مجلس هفدهم که مجلس آخر است، جعفرخان، که از فرنگ آمده است، این راه دور و دراز را به این زودی در پیش گرفته می‌خواهد دوباره به فرنگستان برگردد. هرچند که مهارت او در کارش، تماشاچی را در میان شش و بش نگاه می‌دارد مع الوصف تصمیم جعفرخان خوش آیند نیست.

ولی او غرق در عالم گرفتگی‌های خود است. یکان یکان افراد خانواده را سان می‌دهد که نشان داده باشد هر کدام چه اذیتی نسبت به او دارند. حلقه‌های یك قد را اینقدر به هم می‌اندازد تا به اندازه‌یی که می‌خواهد زنجیرش بافته شود.

مثل زنبورهای عسل کار می کند. سرتاسرپیس، سنجش آدم‌هایی است که آن‌ها را از مدخل ومخرج دو جور زندگانی صادر و وارد می‌دارد. در قید طرح خود مجبور است هر مجلس را وصله‌ی جور مجلس قبلی قراردهد. به‌اصطلاح «تم» یعنی موضوع عوض نشد، ولی رنگ آمیزی عوض‌شده است. با افرادی که‌سان می‌دهد، گوناگونی را به وجود می آورد.

تعریف شده‌ی ژید به استقصا پرداخته است. در محوطه‌ی زندگانی مرضی شایع و سرایت بخش است اما به واسطه‌ی اختلاف امزجه مرضی را یکی یکی از نظر می گذراند. به یادم نمی‌آید این قسم معاینه و تداوی‌را از رازی یا بوعلی درکجا یافته‌ام. درصورتیکه حافظه‌ی من در به یاد آوردن مطالب از روی کتاب‌ها حتی خطوط و محل معین صحنه را هنوز ضبط می کند.

عیب بسیار بزرگی که برای کمدی او و نظایر او درزبان فارسی امروز هست (چون من از حسن او گفتم از عیب او هم باید بگویم) این است: مثل بعضی اشعار قدری زود بوده است. مخصوصاً در حمل سال ۱۳۰۱ که تاریخ نمایش آن است. اما دوست عزیز من؛ همین که بهار می آید نرگس، زودتر از کنگر وحشی در روی کوه‌ها گل می‌دهد.

تیرماه ۱۳۳۳

Title Made in America.

Author Kouwenhoven, J. A.

Accession No. 4485

Call No. 973 K 849 M

BORROWER'S NO.	ISSUE DATE	BORROWER'S NO.	ISSUE DATE
	27	12	97
37	31		
		37	
	35		